FRANCE METRO : 8,90 € - BEL/LUX : 8,90 € - CH : 9,90 CHF - CAN : 15,50 $CAD - PORT CONT : 9,50 € - MAR : 98 MAD – N° 10 – SEPTEMBRE-OCTOBRE-NOVEMBRE 2022 LIRE magazine LA PASSION DES LIVRES ET DES ÉCRIVAINS

– LES CLASSIQUES DE –

LIRE magazine littéraire

DOSSIER
Flaubert, Duras, Ernaux, Bussi, Maupassant…
La Normandie, terre d'inspiration

AFFAIRE DREYFUS
Son ultime combat

NUMÉRO ANNIVERSAIRE

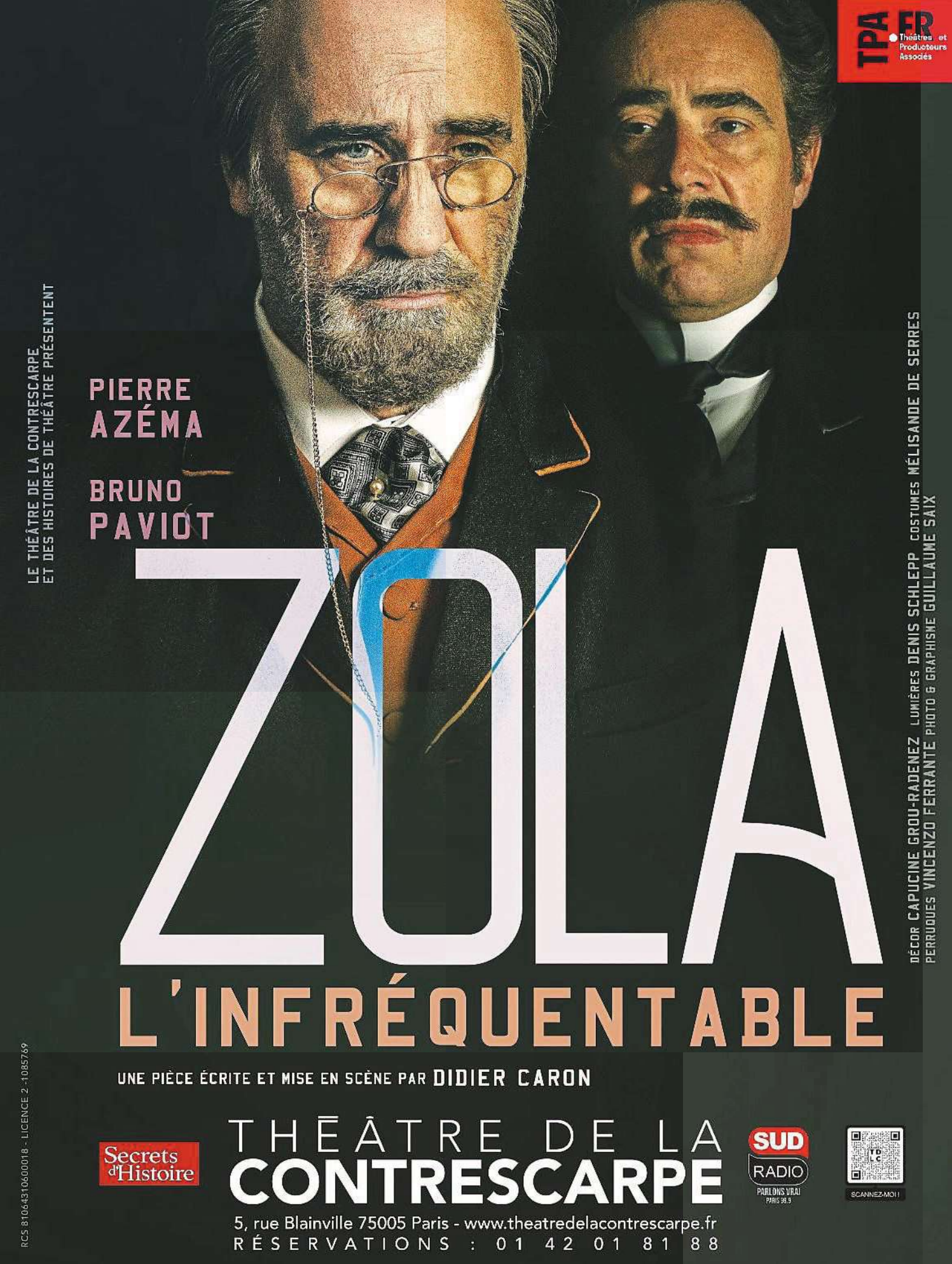
Émile ZOLA

Obstination & génie

- Médan, la maison des secrets
- Paris : l'inspiration au coin de la rue
- L'ami des artistes

Septembre-octobre-novembre 2022 / www.lire.fr
L 11910 - 10 - F: 8,90 € - RD

En partenariat avec
france culture



TPA FR Théâtres et Producteurs Associés

LE THÉÂTRE DE LA CONTRESCARPE
ET DES HISTOIRES DE THÉÂTRE PRÉSENTENT

PIERRE AZÉMA

BRUNO PAVIOT

ZOLA

L'INFRÉQUENTABLE

DÉCOR CAPUCINE GROU-RADENEZ LUMIÈRES DENIS SCHLEPP COSTUMES MÉLISANDE DE SERRES
PERRUQUES VINCENZO FERRANTE PHOTO & GRAPHISME GUILLAUME SAIX

UNE PIÈCE ÉCRITE ET MISE EN SCÈNE PAR DIDIER CARON

Secrets d'Histoire

THÉÂTRE DE LA CONTRESCARPE

SUD RADIO PARLONS VRAI PARIS 98.9

SCANNEZ-MOI !

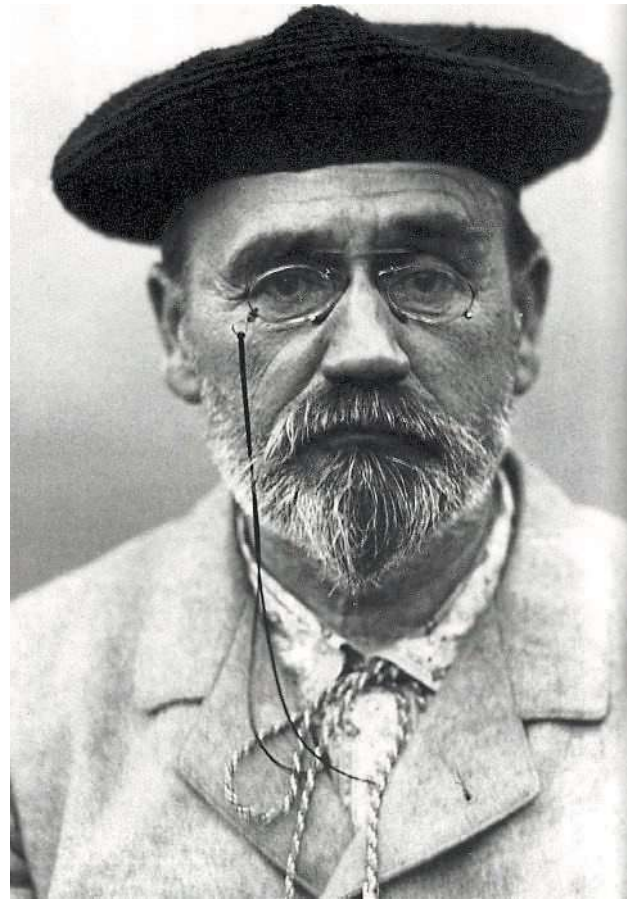
5, rue Blainville 75005 Paris - www.theatredelacontrescarpe.fr
RÉSERVATIONS : 01 42 01 81 88

RCS 810643106000018 - LICENCE 2 -1085769

- LES CLASSIQUES DE -

LiRE magazine littéraire

Émile Zola



Autoportrait d'Émile Zola en 1902.

Éditorial par Baptiste Liger 5

En questions Contes et légendes d'un écrivain à succès 6

Entretien avec Tatiana de Rosnay 12

Entretien avec Alain Pagès 14

Citations L'écrivain par lui-même 16

Sur tous les fronts

Une vie, une œuvre L'obstination du génie 20

La maison de Médan Un autoportrait de pierres et de verre 32

Alexandrine et Jeanne Deux pages d'amour 34

Au cœur de Paris Une capitale à l'œuvre 36

Sur la piste de la bête humaine

La Fortune des Rougon Une souche féconde 44

La fabrique d'une œuvre De la documentation au roman 46

La fabrique d'une œuvre Esquisses de la création 48

Le personnage-corps En chair et en mots 50

À la source du naturalisme Épuiser le réel 52

« Les Rougon-Macquart » Du déterminisme dans le romanesque 56

Lourdes L'illusion, un remède contre la souffrance 58

« Les Quatre Évangiles » Son nouveau testament 60

Le Docteur Pascal Le gai savoir zolien 62

L'affaire Dreyfus Le dernier combat 64

Un compagnon des arts

L'écrivain et la peinture Critiquer l'art, en toute amitié 70

Photographie Le romancier glaneur d'images 76

Opéra *Le Rêve* en musique 77

Les frères Goncourt Les inspirations électives 78

Cinéma Figures incarnées 84

Chronique de Philippe Delerm 85

Quiz 86

Et tout finit par une chanson 98

LES ÉCRIVAINS NORMANDS

La crème de la crème

GUSTAVE FLAUBERT L'ermite de Croisset 90

GUY DE MAUPASSANT Conteur et croqueur de la vie moderne 92

MARGUERITE DURAS « Regarder la mer c'est regarder le tout » 94

ANNIE ERNAUX Les années fondatrices 95

ENTRETIEN avec Michel Bussi 96

WIKIPEDIA

OFFRE SPÉCIALE
RESERVÉE À NOS LECTEURS

24,90 €

SEULEMENT

AU LIEU DE ~~35,60 €~~

SOIT 30 % DE REMISE !

LES CLASSIQUES DE LIRE MAGAZINE LITTÉRAIRE,

Un nouveau magazine trimestriel de 100 pages richement illustré et documenté, sur les écrivains de notre patrimoine littéraire.

JE M'ABONNE AUX CLASSIQUES DE LIRE MAGAZINE LITTÉRAIRE - 4 NUMÉROS PAR AN

Bulletin à renvoyer complété et accompagné de votre règlement à : LIRE MAGAZINE LITTÉRAIRE - 45, avenue du Général Leclerc - 60643 Chantilly Cedex

OUI je m'abonne à l'offre LES CLASSIQUES DE LIRE MAGAZINE LITTÉRAIRE (4 numéros par an) pour 24,90 € seulement !

Nom : .....

Prénom : .....

Adresse : .....

Code postal : |_|_|_|_|_|

Ville : .....

E-mail : .....

Ci-joint mon règlement par :

☐ Chèque à l'ordre de EMC2 ☐ Carte bancaire

N° : |_|_|_|_| |_|_|_|_| |_|_|_|_| |_|_|_|_|

Expire fin : |_|_| |_|_|

Date et signature obligatoires :

|_|_| |_|_| |_|_|

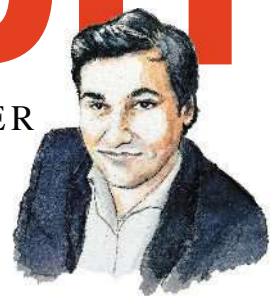
Délai de livraison : dans le mois suivant l'enregistrement de votre règlement. Offre valable jusqu'au 31/12/22 en France métropolitaine uniquement, et pour un premier abonnement à LIRE MAGAZINE LITTÉRAIRE. Conformément à la loi "Informatique et libertés" du 6 janvier 1978, vous disposez d'un droit d'accès et de rectification en adressant un courrier à LIRE MAGAZINE LITTÉRAIRE. Les informations nécessaires à la mise en place de votre abonnement pourront être cédées à des organismes extérieurs sauf si vous cochez la case ci-contre ☐. Conformément à l'article L221618 du code de la consommation, vous bénéficiez d'un délai de rétractation de 14 jours à compter de la réception du premier numéro de l'abonnement en adressant votre courrier à LIRE MAGAZINE LITTÉRAIRE, service des abonnements, 45, avenue du Général Leclerc - 60643 Chantilly Cedex.

CLMLZOLA

LIRE MAGAZINE LITTÉRAIRE EST ÉDITÉ PAR EMC2 - SAS AU CAPITAL DE 325 000 € - 15, RUE DE LA FONTAINE AU ROI, 75011 PARIS

L'ÉDITO

DE BAPTISTE LIGER



On aurait pu le surnommer « l'Émile » s'il n'y avait eu le célèbre ouvrage de Jean-Jacques Rousseau. Mais, au-delà de son prénom, le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il a su se faire un nom : Zola. Et qu'il l'a imposé dans notre imaginaire, par des lieux – la mine de *Germinal*, le grand magasin d'*Au Bonheur des Dames*, le débit de boissons de *L'Assommoir* – et des personnages d'anthologie – Thérèse Raquin, Étienne Lantier, Anna Coupeau, dite Nana, Gervaise, l'abbé Mouret, le docteur Pascal, et tant d'autres. C'est tout un monde que ce monstre sacré des lettres françaises a constitué, jusque dans le moindre détail, à travers son œuvre, en premier lieu dans les vingt tomes de la série des « Rougon-Macquart ». Le sous-titre de celle-ci explique ô combien l'ambition de son auteur : « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire ».

À l'occasion des cent vingt ans de sa disparition, *Lire Magazine littéraire* rend hommage à Émile Zola avec ce numéro des « Classiques » qui revient sur le parcours de cet écrivain né en 1840 qui, rappelons-le, échoua au baccalauréat… On évoquera l'ascension de celui qui multiplia les petits métiers avant de rejoindre le milieu de l'édition et du journalisme et de publier ses premiers ouvrages. Il sera question de la genèse de son œuvre, des règles du « naturalisme » dont il est le fer de lance, de son art de la narration, de la description, et de l'acuité de son style. Ses passions, qu'elles soient amoureuses (sa vie sentimentale tiraillée entre son épouse, Alexandrine, et sa maîtresse, Jeanne Rozerot) ou artistiques (son goût pour la peinture, la musique et la photographie), seront au cœur de cette édition, tout comme sa tumultueuse activité politique, qui lui a valu tant d'ennemis. Car, si l'on connaît Zola, c'est aussi pour ses engagements, à l'image de sa défense inconditionnelle d'Alfred Dreyfus et de la publication du « J'accuse », dont l'une des phrases les plus fameuses résume le mieux la philosophie de vie de l'auteur de *La Bête humaine* : « Je n'ai qu'une passion, celle de la lumière, au nom de l'humanité qui a tant souffert et qui a droit au bonheur. »

Écoutez l'épisode de Portraits, le podcast de *Lire Magazine littéraire* : Émile Zola, témoin de son temps, disponible sur toutes les plateformes d'écoute.

***Lire Magazine littéraire* sur iPad !** Téléchargeable gratuitement sur l'App Store, l'application donne accès à toute l'actualité littéraire en temps réel, ainsi qu'aux anciens numéros de *Lire* à tarif préférentiel.

Notre boutique en ligne : lire.fr

Où adresser votre courrier ?
- **Par voie postale :** 15 rue de la Fontaine-au-Roi 75011 Paris
- **Par courrier électronique :** redaction@lire.fr
- **Sur la page Facebook du magazine :** www.facebook.com/Lire.Magazine.Litteraire
- **Instagram** @lire.magazine.litteraire
- **Twitter** @lire_ML

Audience mesurée par AUDIPRESSE

LE TRI FACILE

PEFC

ACPM OJD

Imprimé sur du papier certifié PEFC, 100 % fabriqué en Autriche avec 15 % de fibres recyclées. Le Ptot est de 0,006 kg/tonne.

AUDREY SOVIGNET

– LES CLASSIQUES DE –
LIRE magazine littéraire
ÉMILE ZOLA

Société éditrice
EMC2 SAS
au capital de 325 000 euros
Siège social
43, avenue du 11-Novembre
94210 Saint-Maur-des-Fossés
Tél. : 01 47 00 49 49
RCS 832 332 399 Créteil
Président/Directeur de la publication
Jean-Jacques Augier
Directeur général
Stéphane Chabenat
Adjointe
Sophie Guerouazel

RÉDACTION
Directeur de la rédaction
Baptiste Liger
Rédacteurs en chef
Alexis Brocas
Direction artistique
Philippe Marchand/olo.editions
Graphisme Élise Godmuse
Réalisation de la couverture Isabelle Gelbwachs
Iconographie Janick Blanchard
Secrétariat de rédaction-correction
Valérie Cabridens,
avec Meriem Djebli et Les Petites Capitales
Ont collaboré à ce numéro
François Angelier, Hubert Artus, Colette Becker, Simon Bentolila, Pierre-Marc de Biasi, Évelyne Bloch-Dano, Jean-Jacques Brochier, Jean-Louis Cabanès, Emma Daumas, Philippe Delerm, Léonard Desbrières, Françoise Gaillard, Robert Kopp, Olivier Lumbroso, Aurélie Marcireau, Gladys Marivat, Henir Mitterand, Jean Montenot, François-Marie Mourad, Alain Pagès, Jean-François Paillard, Serge Sanchez.
Partenariats et développement
Astrid Pourbaix : 01 47 00 03 23 – publicite@lire.fr
Maëlle Ferry Gaillard : 01 47 00 11 77
Impression
Maury Imprimeur S.A Malesherbes
Publication mensuelle éditée par EMC2 SAS.
Siège social : 43, avenue du 11-Novembre
94210 Saint-Maur-des-Fossés
N° Commission paritaire : en cours.
Dépôt légal : juin 2021. ISSN n° 2724-752X
Second Class Postage Paid, At Long Island City N.Y.
Régie publicitaire
Mediaobs : 01 44 88 97 79
Directrice générale : Corinne Rougé
Directrice commerciale : Sandrine Kirchthaler (89 22)
Ventes au numéro : A juste Titres
Pascale Delifer (04 88 15 12 41)
Diffusion : France MLP
Crédit de couverture
Akg-Images

SERVICE ABONNEMENTS
45, avenue du Général-Leclerc
60643 Chantilly Cedex
Tél. : 01 70 37 31 54
Courriel : abonnements@lire.fr
Tarif d'abonnement
1 an, 4 numéros, 30 € (France métropolitaine)

Contes et légendes d'un écrivain à succès

Zola cancre, Zola pervers, Zola grand architecte de son univers, Zola plus journaliste qu'écrivain… L'auteur de *L'Assommoir* fut si souvent critiqué, et si souvent mal compris, parfois par ses propres amis, que de nombreuses légendes et de nombreux préjugés l'ont accompagné dans la postérité, comme en témoigne l'expression, passée dans le langage courant, « C'est du Zola ! », qui l'assigne au misérabilisme. Huit questions pour faire la part du vrai et de la rumeur.

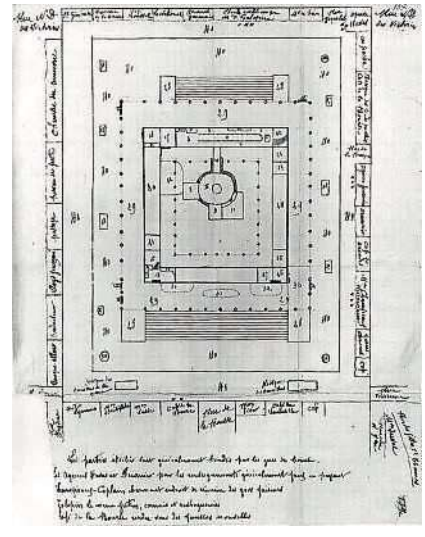
1

Zola était-il un enfant du peuple ?

Comme il le raconte en 1876 dans sa lettre autobiographique à l'écrivain russe Piotr Boborykine, Émile Zola est né « en plein centre d'un des quartiers populaires » de Paris. Ingénieur, son père « réalisa quelques grands travaux de canalisation dans la région d'Aix », assurant à sa famille un certain confort. Mais, à sa mort en 1847, il laisse le jeune Émile et sa mère dans une situation matérielle chaotique. Cela n'empêchera pas l'adolescent d'accéder au prestigieux collège Bourbon. Dans la même lettre, l'écrivain parle d'une « période de grande misère » lors de son retour à Paris en 1858. « Être pauvre à Paris, c'est être pauvre deux fois », écrit-il dans *La Curée*. Cette expérience de la pauvreté et des milieux ouvriers aura de quoi alimenter ses peintures de ce que l'on n'appelait pas encore le prolétariat.

Entre 1858 et 1862, Émile et sa mère déménagent sept fois. Le futur écrivain échoue deux fois au bac, abandonne ses études et cherche en vain un travail pour ne plus être à la charge de sa mère. « J'ai fait très peu d'études… J'étais conscient des problèmes matériels à venir face à l'impossibilité que j'avais d'entreprendre un cycle universitaire », confiera-t-il à son ami Henry Céard. Il commence sa vie professionnelle chez les dockers de la douane, « une infâme boutique » qu'il quittera précipitamment avant de commencer à travailler pour la librairie Hachette à partir de 1862. Paru en 1877, *L'Assommoir* rencontrera un succès qui le sortira de la nécessité. Bref, on ne peut pas dire que l'écrivain ait volé sa réputation d'enfant du peuple.

Simon Bentolila



Plan de la Bourse de Paris dessiné par Zola vers 1885 en vue de l'écriture roman *L'Argent*.

2

Enquêtait-il avant d'écrire ?

Comme son père, François, ingénieur visionnaire et néanmoins infortuné, Émile Zola se plaisait à déblayer le terrain avant d'édifier ses romans – de là les vastes dossiers préparatoires qu'il constituait. Pour les nourrir, il lisait et se livrait à des enquêtes parajournalistiques afin de collecter des scènes, des patois, des détails vrais, qu'il notait ou croquait dans ses carnets. Il quadrille les Halles pour *Le Ventre de Paris,* séjourne dans les grands magasins pour *Au Bonheur des Dames,* voyage au Havre dans une locomotive pour *La Bête humaine,* et à chaque fois interroge, souvent réinterroge, les professionnels. Ses notes sont d'une étonnante précision : « À l'autre bout du lavoir, sont d'immenses réservoirs de zinc, ronds. Eau froide. Le lavoir contient cent huit places. Voici maintenant de quoi se compose une place. On a, d'un côté, une boîte placée debout, dans laquelle la laveuse se met debout pour garantir un peu ses jupes. Devant elle, elle a une planche, qu'on appelle la batterie et sur laquelle elle bat le linge ; elle a à côté d'elle un baquet sur pied dans lequel elle met l'eau chaude, ou l'eau de lessive. […] L'eau de Javel coûte deux sous le litre. Cette eau, vendue en grande quantité, est dans des jarres. Eau chaude et eau de lessive, un sou le seau. On emploie encore du bicarbonate – de la potasse pour couler. Le chlore est défendu » (notes du dossier préparatoire de *L'Assommoir)*. Zola n'est pas le seul à suivre cette méthode – Flaubert ou les Goncourt pratiquent le même genre de collecte. Cela découle de leur volonté d'écrire une littérature scientifique et réaliste, fondée sur l'enquête, qui s'oppose à une esthétique romantique fondée sur l'imagination.

Alexis Brocas

SHUTTERSTOCK
WIKIPEDIA

3

Était-il névrosé ?

Contrairement à ce qu'écrivirent nombre de ses adversaires (comme le médecin et critique Max Nordau), Zola n'était ni un fou, ni un « dégénéré », ni un « psychopathe sexuel ». Il accepta même, pour le prouver, de se soumettre à l'étude du psychiatre de Sainte-Anne Édouard Toulouse et de laisser celui-ci publier ses conclusions (qui parurent en 1896). Il en résulte que Zola jouit d'un cerveau « un peu plus gros que la moyenne », qu'il est hypersensible et peine à dominer ses émotions, qu'il ne souffre d'aucun trouble mental, mais qu'il est affligé de diverses névroses. Les amis de Zola ont pu en prendre la mesure. Arithmomanie : Zola estime que le chiffre 17 est maudit (sa mère adorée est morte le 17 octobre 1880), a la manie de tout compter, de tout additionner, et de chercher les multiples qui lui sont favorables (le 3 d'abord, puis le 7)… Hypocondrie : en 1872, il étale devant Edmond de Goncourt les multiples maladies dont il se croit atteint ; au printemps 1880, son besoin compulsif de se soulager lui laisse croire qu'il souffre d'une affection de la vessie qui se révélera purement somatique… Obsession morbide : Zola est terrifié par l'idée d'être enterré vivant, c'est pourquoi il dort toujours avec une lumière. Son ami Henry Céard raconte dans ses *Lettres inédites* : « Chez ce cruel et cet impitoyable la plume à la main, il y avait des peurs et des faiblesses d'enfant. Le sang l'effrayait, la vue de la mort lui était désagréable. Un jour, à Médan, pendant que nous travaillions, il a refusé de se déranger pendant que nous allions à la fenêtre pour voir passer un enterrement. C'était un reste de tempérament méridional, cette peur de la mort et ce recul devant la maladie. » Ou peut-être une conséquence de la fièvre qui avait pris Zola à 18 ans, qui l'avait plongé dans le coma, et dont il avait failli mourir.

Alexis Brocas

Le cancre, caricature allemande de 1849.

WIKIPEDIA

4

Était-il un mauvais élève ?

Émile Zola a raté deux fois son bac, ce qui lui vaut, dans nos esprits, une place parmi ces ex-cancres notoires qui ont réussi à s'imposer dans des milieux intellectuels. Il a aussi, souvent, vu son nom inscrit au tableau d'honneur… Ce paradoxe s'explique par sa scolarité perturbée par les malheurs familiaux : Zola a 7 ans quand il perd son père. Mobilisée par l'imbroglio financier et juridique laissé par celui-ci, sa mère inscrit son fils dans la modeste pension Isoard, à deux pas de leur domicile aixois. Il semble que l'élève Zola n'y soit pas très rigoureux : quand, à 12 ans, il arrive au collège Bourbon, essentiellement voué aux enfants de la bourgeoisie aixoise, il accuse un « retard scolaire » – mais, l'année suivante, il se met à bûcher et bientôt à briller et à écrire (notamment une pièce intitulée « Enfoncé le pion »). Puis les manœuvres d'Émilie Zola et la pauvreté croissante de la famille entraînent un déménagement à Paris au début de 1858, et, pour Émile, une inscription au lycée Saint-Louis, où il se fait humilier et où ses résultats sombrent. Pis, après à peine un mois de cours, il est frappé par une « attaque de fièvre muqueuse ». Cela le retarde dans la préparation du bac ès sciences, qu'il rate une première fois en août 1859. Ses correspondances avec ses camarades aixois, ses flâneries, ses lectures non scolaires (Rabelais et Montaigne), ses travaux d'écriture et les distractions parisiennes l'accaparent bien plus, même s'il clame vouloir « faire son droit ». Pour rassurer sa mère ? En tout cas, il ratera une deuxième fois son bac à la session de rattrapage de novembre 1859 – cette fois sans même parvenir à l'oral, alors qu'il présentait l'examen dans sa version « ès lettres » pour augmenter ses chances.

A. B.

5

Était-il plus journaliste qu'écrivain ?

On aurait certainement froissé Zola si on lui avait demandé s'il se considérait plus journaliste qu'écrivain. C'est bien comme écrivain, voire plus encore comme artiste, qu'il a voulu passer à la postérité. Le journalisme a d'abord été pour lui un moyen de vivre de sa plume lorsqu'il ne s'était pas encore fait un nom comme romancier. Il fut un chroniqueur politique et un critique littéraire sans complaisance. Dès le milieu des années 1860, il n'hésite pas à se servir des comptes rendus pour faire état de ses propres conceptions romanesques. Signe qu'il ne s'agit pas à ses yeux d'une activité publicitaire subalterne et alimentaire, il a rassemblé en recueil ses articles littéraires dans *Mes haines* (1866) ou dans *Le Roman expérimental* (1880). Le journalisme fut aussi une école pour Zola, un moyen de se faire la main. En témoigne l'article intitulé « Adieux », où il déclarait renoncer au journalisme : « Je sais bien qu'on accuse le journalisme de vider les gens, de les détourner des études sérieuses, des ambitions littéraires plus hautes. Certes, il vide les gens qui n'ont rien dans le ventre, il retient les paresseux et les fruits secs, dont l'ambition se contente aisément. Mais qu'importe ! Je ne parle pas pour les médiocres, ceux-là restent dans la vase de la presse, comme ils seraient restés dans la vase du commerce ou du notariat. Je parle pour les forts, pour ceux qui travaillent et qui veulent. Qu'ils entrent sans peur dans les journaux : ils en reviendront […] aguerris, couverts de blessures, maîtres de leur métier et des hommes » (*Le Figaro*, 22 septembre 1881).

Jean Montenot

« Émile Zola au *Figaro* », caricature de Hix, dans *Le Grelot* du 16 janvier 1881.

WIKIPEDIA

6

Est-il misérabiliste ?

« C'est du Zola ! » L'expression est passée dans le langage courant, associant au nom de Zola l'image d'un auteur misérabiliste. De fait, il est l'écrivain qui a dévoilé des vérités plus ou moins dicibles sur les détresses du peuple. *L'Assommoir* et *Germinal* sont assurément les ouvrages les plus représentatifs de ce Zola-là, même si, à des degrés divers, le peuple (qui inclut la petite bourgeoisie et la paysannerie) est aussi dépeint dans *Le Ventre de Paris, Au Bonheur des Dames, La Bête humaine, Nana, La Faute de l'abbé Mouret* ou *La Terre*. C'est à la suite de la Commune, en 1870, que Zola commence à imaginer un ou plusieurs « romans ouvriers ». Ce sera *L'Assommoir,* puis *Germinal,* qu'il rédige en feuilleton après s'être documenté sur le terrain – il est descendu dans la fosse – lors des prémices de la grande grève d'Anzin.

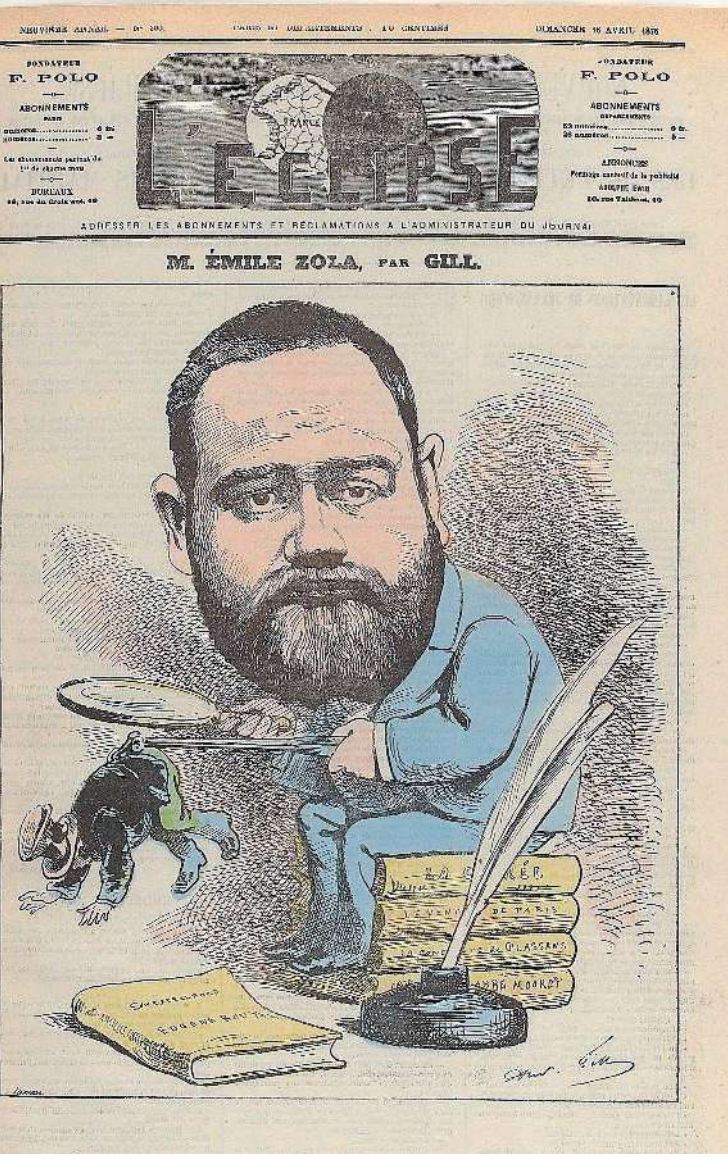
Avec *L'Assommoir,* l'écrivain naturaliste ne cherche pas à flatter le peuple ni à le noircir, il veut « montrer le milieu peuple et expliquer par ce milieu, les mœurs du peuple », et ainsi dresser « un tableau très exact du peuple avec ses ordures, sa vie lâchée », écrit-il dans ses notes préparatoires. Il ajoute dans la préface : « Il s'agit du premier roman sur le peuple qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple. » *L'Assommoir* raconte l'histoire d'une double déchéance : celle de Coupeau, l'ouvrier-couvreur qui, à la suite de la chute du toit où il travaillait, est devenu un morceau de viande hébété d'alcool ; et surtout celle de sa femme, Gervaise, ce « fond de femme excellent […] mais qui se perd ». Zola fait parler au peuple des faubourgs « la langue verte » dont il a travaillé le moule grâce au *Dictionnaire* d'Alfred Delvau. « Voilà une bien grande œuvre ; et digne d'une époque où la vérité devient la forme populaire de la beauté ! », lui écrit Mallarmé. Zola peint en sa vérité la grande misère ouvrière, tout en précisant encore qu'« il ne faut point conclure que le peuple tout entier est mauvais, car mes personnages ne sont pas mauvais, ils ne sont qu'ignorants et gâtés par le milieu de rude besogne et de misère où ils vivent ».

Germinal sera le roman de l'indignation : Zola, peintre des gueules noires, y joue des couleurs – noirceur du charbon, blancheur de la neige et rougeur du sang. Lorsque, le 5 octobre 1902, Zola est porté en terre au cimetière Montmartre, une délégation de mineurs d'Anzin et de Denain, en tenue de travail, églantine rouge à la boutonnière, défile en scandant : « Germinal ! Germinal ! » C'est dire si l'homme de *Germinal* restait dans la mémoire des mineurs le peintre de leurs misères. Ils savaient bien que Zola ne les calomniait pas : « Je n'ai eu qu'un désir, les montrer tels que notre société les faits, et soulever une telle pitié, un tel cri de justice, que la France cesse de se laisser dévorer par l'ambition d'une poignée de politiciens pour s'occuper de la santé et de la richesse de ses enfants » (*Le Figaro,* 4 avril 1885).

J. M.

7

A-t-il planifié dès le début la série des « Rougon-Macquart » ?



Non, Zola n'a pas planifié en une fois l'écriture des vingt volumes des « Rougon-Macquart ». Mais deux notes remontant à l'automne 1868 prouvent qu'il envisageait alors dix tomes de la série. Sur ces papiers, on retrouve une liste des « mondes sociaux » (Zola en envisage quatre : le peuple, les commerçants, la bourgeoisie, et le grand monde – assortis d'un « monde à part »). Il y ajoute une liste où il programme, pour couvrir ces mondes, « un roman sur les prêtres » situé en province (qui donnera *La Conquête de Plassans)*, « un roman militaire » *(La Débâcle)*, « un roman sur les grandes démolitions de Paris » *(La Curée)*… Est-ce à dire que, dans un éclair de génie, Zola a généré les grands traits de la saga qui l'occuperait vingt-cinq ans durant ? Peut-être, mais alors cet eurêka a été longuement préparé – par ses lectures assidues de « La Comédie humaine » de Balzac, par son intérêt pour le *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* du Dr Lucas, par sa connaissance de l'édition et des avantages commerciaux des sagas, par ses ouvrages antérieurs, par son goût du réalisme, par sa propre biographie…

Alexis Brocas

Zola observe à la loupe ses contemporains en vue de l'écriture de son œuvre (dessin de Gill, 16 avril 1876).

GALLICA/WIKIPEDIA

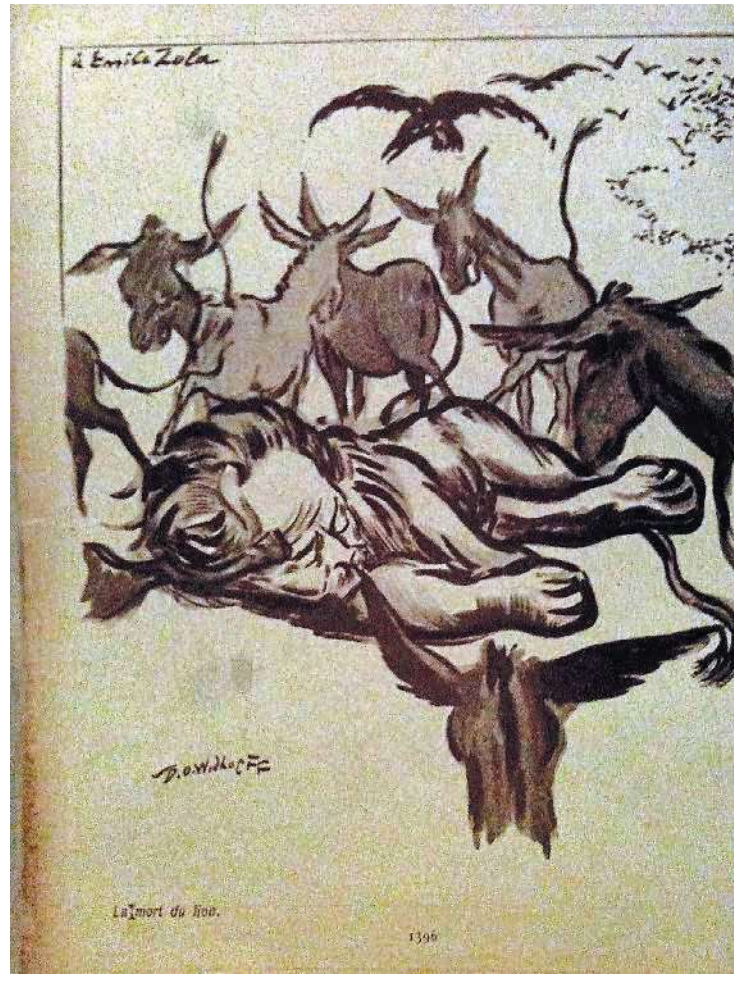
8

A-t-il été assassiné ?

La question était posée sur la couverture d'un numéro du *Magazine littéraire,* en mai 1967, à l'occasion d'un dossier consacré aux « Rougon-Macquart ». Oui ! a répondu le journaliste Jean Bedel dans *Zola assassiné* (Flammarion, 2002). Disparu en 2015, Jean Bedel, ancien résistant, a commencé à s'intéresser à la mort de Zola en 1953, à l'occasion d'une série d'articles sur le sujet pour le quotidien *Libération* (celui qui a cessé de paraître en 1956). Zola est mort le 29 septembre 1902, asphyxié par des émanations d'oxyde de carbone provoquées par la cheminée de sa chambre à coucher, dont le conduit avait été bouché. L'enquête judiciaire n'avait jamais pu reconstituer avec exactitude les circonstances du décès ; depuis, un doute continuait à planer sur l'évènement sans qu'il soit formellement possible de conclure à la thèse du crime ou de l'accident domestique. C'est ce mystère que Jean Bedel avait tenté d'éclaircir dans *Libération* en 1953. Il faisait notamment état du témoignage d'un certain Pierre Hacquin, qui déclarait savoir de quelle façon Zola avait trouvé la mort… Dans les années 1920, alors qu'il habitait Sarcelles, Hacquin était devenu l'ami d'un entrepreneur de fumisterie. Un jour, au cours d'une conversation en tête à tête, cet homme lui aurait déclaré qu'en septembre 1902, profitant de travaux réalisés sur le toit de l'immeuble occupé par Zola, rue de Bruxelles, il avait lui-même bouché la cheminée de la chambre à coucher du romancier, en prenant soin de la déboucher dès le lendemain.

En 1953, Jean Bedel estimait ne pas pouvoir révéler le nom du fumiste dont parlait Pierre Hacquin – un certain Henri Buronfosse. Il l'a fait beaucoup plus tard, en 1978, dans un article du *Quotidien de Paris* passé inaperçu, puis dans son ouvrage paru en 2002, où il examine la révélation de Pierre Hacquin pour démontrer qu'elle est non seulement plausible, mais très probablement véridique. L'enquête de Jean Bedel s'est trouvée enrichie d'une recherche documentaire conduite par Alain Pagès et Owen Morgan : les deux chercheurs ont exposé leurs résultats dans le *Guide Émile Zola* (Ellipses, mai 2002). Reprenant toute l'affaire, ils ont cherché à connaître quelle figure se cachait sous le nom d'Henri Buronfosse. En croisant sources et archives, ils sont arrivés à reconstituer l'existence et l'étrange personnalité de cet homme, né en 1874 à Saint-Quentin, dans l'Aisne, et mort en 1928, à Sarcelles. Entrepreneur de fumisterie dans le 4e arrondissement de Paris, Buronfosse était affilié à la Ligue des patriotes, la tristement célèbre organisation d'extrême droite fondée par Paul Déroulède qui avait fini par comporter parmi ses membres nombre d'esprits exaltés, d'inspiration xénophobe et antisémite. Faut-il admettre l'authenticité des confidences que le dénommé Henri Buronfosse aurait livrées verbalement à Pierre Hacquin ? À un siècle de distance, il n'est guère possible d'en avoir la certitude. Mais le scénario présente toutes les caractéristiques de la vraisemblance, et peu de doute reste permis : il est en effet fort probable que cet esprit militariste et revanchard, ce nationaliste farouche, ait saisi l'occasion, dans les derniers jours de septembre 1902, d'enfumer dans sa tanière ce « cochon » de Zola – Zola le pornographe, Zola la plèbe, Zola l'étranger, etc. – qui avait eu l'insolence de porter atteinte à l'honneur de l'armée française en écrivant « J'accuse ».

Pierre-Marc de Biasi



Hommage à Émile Zola, ici entouré d'ânes et survolé par des corbeaux charognards, légendé : « La mort du lion » (par D. O. Widhopff, dans *L'Assiette au beurre,* 1er novembre 1902).

SPIESSENS/WIKIPEDIA

ENTRETIEN

TATIANA DE ROSNAY

« ZOLA EST LE PASSAGER CLANDESTIN DE MON LIVRE »

Dans un roman psychologique ancré dans le présent, l'autrice revient sur la vie d'Émile Zola, ou plutôt sa double vie, ainsi que sa mort. Et plonge son héroïne sous l'emprise indirecte de l'écrivain.

Tatiana de Rosnay invite Zola dans son actualité littéraire.

Comment avez-vous rencontré Zola ?

• **Tatiana de Rosnay.** J'avais 14 ans, je revenais des États-Unis. Imprégnée par des auteurs anglo-saxons comme Edgar Allan Poe, je n'avais pas encore fait connaissance avec la littérature française. En classe de troisième, notre professeur de français, une dame un peu morne que personne n'écoutait trop, est arrivée un jour avec *L'Assommoir* à nous faire étudier. Elle s'est mise à lire la fameuse scène du lavoir et là, tout à coup, elle est devenue une autre femme. Le personnage de Gervaise en vient à fesser Virginie, les insultes fusent : « Salope ! » « Chameau ! » Le battoir claque sur les fesses marbrées de rouge, et là Zola m'a giflée, c'était mon premier choc littéraire. En lisant *L'Assommoir,* je suis tombée dans le piège de Zola, sa façon de décrire l'âpreté de la vie, Gervaise qui monte son affaire, et puis l'accident de son mari, la grande dégringolade. On sent le panier de linge sale de Gervaise, et Zola ne rate pas une sensation, j'étais complètement dans l'histoire, comme si je portais un casque de réalité virtuelle. Et puis j'ai commencé à lire tous « Les Rougon-Macquart », jusqu'à mes 17 ans. J'ai lu les plus célèbres : *Nana, Au Bonheur des Dames, Germinal, Pot-Bouille…*

Votre roman précédent, *Célestine du Bac*, s'articulait déjà autour de Zola, et plus particulièrement de *L'Assommoir.* C'était un retour aux sources ?

• **T. d. R.** Exactement. Le héros, écrivain en herbe, était fasciné par Zola et *L'Assommoir.* J'avais écrit ce texte dans les années 1990, et il avait été refusé par mon premier éditeur. C'est en relisant *Célestine,* retrouvée dans ma cave, que je me suis mise non seulement à relire tous « Les Rougon-Macquart », mais surtout je me suis intéressée à la vie de Zola. Je n'avais aucune idée de comment il était mort, de sa double vie, j'ai lu toutes les biographies sur lui, et sa correspondance avec ses deux femmes.

***Nous irons mieux demain* s'articule autour de cette double vie. Et vous semblez avoir une profonde tendresse pour la maîtresse de Zola, Jeanne Rozerot. Avez-vous souhaité lui rendre sa part de lumière ?**

• **T. d. R.** Oui, car c'est la femme de l'ombre et elle a eu une vie terriblement triste. Même si Zola l'a profondément aimée, il n'a jamais pu choisir entre sa femme, Alexandrine, et elle, et tout le drame est là. Elle lui a donné ses deux enfants, c'est grâce à elle que la descendance de Zola existe encore aujourd'hui, car rappelons qu'Alexandrine Zola ne pouvait pas en avoir. J'ai eu la chance de rencontrer l'arrière-petite-fille de Zola, Martine Le Blond-Zola ; c'était très touchant, sa grand-mère était quand même la fille

d'Émile ! Je n'ai pas lu les lettres de Jeanne Rozerot à Zola, mais j'espère qu'elles seront un jour rendues publiques.

En tout cas, les lettres de Zola à Jeanne comme à Alexandrine sont au cœur de votre roman. Celles que vous exhumez sont très émouvantes…

• **T. d. R.** Les lettres à Alexandrine et à Jeanne commencent toutes par « Chère femme ». C'est assez troublant, sauf que vous vous rendez vite compte en les lisant de la différence. Dans celles à Alexandrine, il parle beaucoup de ses tourments d'écrivain, et puis des détails domestiques de la maison. Avec Jeanne, il parle bien sûr de leurs enfants. Quand il doit s'exiler pendant un an en Angleterre, il peste contre la nourriture anglaise, ce qu'il raconte aux deux. Il ne parle jamais d'Alexandrine à Jeanne, ni de celle-ci à Alexandrine, même si tout le monde est au courant.

Leur histoire secrète trouve un écho dans votre peinture romanesque d'une famille en deuil et d'une emprise… Comment avez-vous pensé cette tresse d'intrigues entre histoire littéraire et présent ?

• **T. d. R.** Je dois vous faire une confession. Au départ, je n'avais pas prévu du tout d'écrire un roman sur Zola. Pendant le confinement, j'avais eu l'idée d'un polar où une méchante dame allait « manger » une dame plus fragile, une histoire d'emprise. Et puis je me suis jetée sans plan dans ce livre très psychologique, avec la scène inaugurale de l'accident où Dominique perd sa jambe et est secourue par une inconnue, Candice, l'héroïne qui tombe sous emprise. Enfin, il y a eu ce monsieur barbu, râblé, avec des petites lunettes, qui n'arrêtait pas de frapper à ma porte psychologique, et de me demander d'entrer dans mon livre. Puis voilà, j'ai compris comment Émile allait entrer dans le roman, grâce à une lettre. Il est vraiment le passager clandestin de mon livre, l'invité mystère qui ne s'annonce pas de suite. Candice, très vite, va voir malgré elle des ressemblances entre la vie familiale de Zola et celle de son père décédé. Elle va couper le cordon avec sa mère et sa sœur, s'émanciper, rongée par une double emprise. J'avais besoin d'être prise par surprise : en effet, la fin, je ne l'ai pas vue venir.

***Germinal, Thérèse Raquin, Au Bonheur des Dames, Le Ventre de Paris*… Tous les romans de Zola traversent cette histoire et se greffent à l'intrigue. Candice les découvre peu à peu. Peut-on parler de roman de l'apprentissage de Zola ?**

• **T. d. R.** Je voulais absolument que mon lecteur qui n'a pas lu Zola ne soit pas largué. C'est pour ça que Candice est un personnage qui au départ ne lit pas, d'ailleurs personne ne lit dans sa famille. Mais il n'y a pas vraiment de roman d'apprentissage, car j'ai voulu qu'on entre dans ce livre comme on entre dans la vie d'Émile Zola : par le truchement de sa vie intime, sa double vie, ses secrets, et bien sûr sa mort, asphyxié à l'oxyde de carbone.

Vous évoquez en effet la mort trouble de Zola. Et, dans votre bibliographie, le premier ouvrage cité est *Zola assassiné* de Jean Bedel. Ce n'est pas anodin…

• **T. d. R.** Pour moi, c'est clair, il a été assassiné. Ce qu'il faut comprendre, c'est qu'un entrepreneur en fumisterie a fait ses aveux dans les années 1920 : il travaillait sur des toits avoisinants et a bouché la cheminée d'Émile Zola. À l'époque, il y avait beaucoup de personnes qui s'amusaient à enfumer les gens chez eux. C'était une mauvaise blague. Dans les années 1950, un des amis de ce fumiste en a parlé à Jean Bedel, lequel a écrit ce livre, qui est passé inaperçu. Il faut imaginer l'épouvantable déferlement de haine que subissait Zola depuis « J'accuse », et même avant. Dans sa famille, personne ne dément la thèse selon laquelle il a été assassiné. Quand on est allé prévenir Jeanne quelques heures plus tard, elle s'est écriée : « Ils l'ont tué ! » Il est aussi possible que le fumiste ait voulu lui jouer un tour et que la plaisanterie ait mal tourné. J'invite en tout cas mon lecteur à se renseigner. Le but de ce roman n'était pas de nourrir la polémique.

Dans votre livre, il est aussi question de la lecture à voix haute des romans de Zola. Vous nous entraînez là dans une véritable aventure sensorielle. Avez-vous ainsi voulu souligner la musicalité de sa langue ?

• **T. d. R.** Oui, car Candice est ingénieur du son et elle s'intéresse aux sons, aux bruits ; elle n'est pas du tout littéraire. Il y a un certain mépris de la littérature dans sa famille. Elle découvre Zola par la voix de Dominique, qui enregistre avec elle des livres audio de l'auteur. J'ai aussi voulu rendre hommage au livre audio. Je n'ai pas beaucoup écouté de livres audio de Zola. Mais, si je pouvais tomber sur la voix d'une Dominique qui lit ses livres, peut-être que je m'y mettrais.

Propos recueillis par Simon Bentolila

« En lisant *L'Assommoir,* je suis tombée dans le piège de Zola, sa façon de décrire l'âpreté de la vie, Gervaise qui monte son affaire, et puis l'accident de son mari, la grande dégringolade »

CHARLOTTE DE ROSNAY/ROBERT-LAFFONT

NOUS IRONS MIEUX DEMAIN
TATIANA DE ROSNAY
360 P., ROBERT LAFFONT, 21,90 €. EN LIBRAIRIE LE 15 SEPTEMBRE.

ENTRETIEN

ALAIN PAGÈS

« UN LANCEUR D'ALERTE AVANT L'HEURE ! »

Par les thèmes et les formes modernes qu'il déploie et par sa personnalité engagée, Zola enthousiasme encore nos contemporains, nous rassure l'éditeur de sa *Correspondance*, professeur émérite à l'université de la Sorbonne-Nouvelle et spécialiste de l'écrivain *(lire aussi p. 64).*

Alain Pagès, historien de la littérature.

DR/PERRIN

Émile Zola est-il encore étudié à l'école et à l'université ?

• **Alain Pagès.** Oui, son œuvre est encore très lue à l'université comme au lycée. Un exemple récent : un extrait de *Germinal* a été donné, en juin dernier, au baccalauréat des séries technologiques dans le cadre d'un programme qui invitait les élèves à réfléchir sur « le roman et le récit, du Moyen Âge au XXIe siècle ». Ces récits, Zola en fournit à foison – aux professeurs comme aux lycéens et aux étudiants des universités…

Pourriez-vous nous en donner quelques exemples ?

• **A. P.** Pour simplifier, je dirais que ces récits sont de trois ordres. Il y a d'abord ceux de la parole ouvrière. On les trouve dans deux œuvres phares, *L'Assommoir* et *Germinal*. Bien que les conditions de la vie ouvrière en France aient profondément changé depuis la fin du XIXe siècle, *Germinal* demeure un classique. La lutte de ces travailleurs affamés par des semaines de grève, avec, en toile de fond, la tragédie d'une histoire d'amour, est immédiatement compréhensible et touche un large public. J'en veux pour preuve le gros succès, cet automne, de la série de France 2 qui a proposé une adaptation du roman en six épisodes. Il faut aussi évoquer ces récits qui traitent de la condition de la femme, parlent sans fard de la sexualité, bousculent les codes de la morale publique de la fin du XIXe siècle. Très novateurs pour l'époque, ils permettent notamment d'aborder dans les facs de lettres la question du « genre ». Et puis, Zola a su créer des personnalités féminines fortes. La Gervaise de *L'Assommoir,* la Denise d'*Au Bonheur des Dames,* et bien sûr la fameuse Nana, cette courtisane qui condense tous les fantasmes d'une époque. J'évoquerai une dernière catégorie de récits dont la modernité tient moins au thème abordé qu'à la façon dont ils sont écrits, anticipant sur des types d'écriture qui domineront aux XXe et XXIe siècles : les romans policiers, voire les « thrillers » ; ce sont ses « romans du crime », parmi lesquels *Thérèse Raquin,* qui met en scène un couple d'amants meurtriers, ou *La Bête humaine,* qui associe le meurtre à l'explosion d'une violence souterraine, animale.

Hors l'écrivain, il y a l'homme engagé et l'« artiste polygraphe », comme vous l'écrivez. Ces aspects du personnage doivent avoir un fort impact sur les étudiants ?

• **A. P.** Absolument. L'écrivain-reporteur qui se transporte sur le terrain pour aller au plus près du réel les fascine. C'est celui qui,

carnet en main, fait un trajet en locomotive à côté du mécanicien pour *La Bête humaine.* Ou qui descend au fond de la mine à Anzin, en février 1884, pour écrire *Germinal.* Il y a aussi l'intellectuel engagé aux côtés de Dreyfus. L'homme qui a eu le courage de remettre en question le confort de son existence bourgeoise et son statut d'écrivain à succès comblé par les honneurs pour se lancer dans le combat de la fameuse « affaire ». Un lanceur d'alerte avant l'heure, en somme ! Et même plus que ça… Je vous rappelle que « J'accuse », pour Zola, ce n'est pas seulement dire la vérité, proclamer l'innocence d'Alfred Dreyfus. C'est aussi – et c'est cela qui me semble extraordinaire, d'un très grand courage – réclamer d'être traduit devant un jury de cour d'assises en raison des accusations proférées, affronter un tribunal, la haine de manifestants nationalistes hostiles, et accepter, par anticipation, ce qui devait suivre, une condamnation à un mois de prison pour diffamation, car, à cette époque, on passait aux assises pour un délit de diffamation. Ce qui a conduit Zola à un exil en Angleterre – un exil d'une année pratiquement, pendant lequel il a pensé qu'il ne reverrait jamais la France et qu'il mourrait à l'étranger, loin de tout ce qu'il avait aimé. D'autres aspects de l'écrivain peuvent surgir, peut-être un peu moins connus, quoique tout à fait dans notre modernité. Je pense au Zola photographe, dont l'œuvre a été dévoilée pour la première fois, en 1979, par son petit-fils, François Émile-Zola, dans un recueil qu'il a publié avec Massin, et qui proposait un corpus d'environ 500 clichés *[lire aussi p. 76]*. La collection qu'il possédait, environ 2 000 plaques photographiques, a été achetée en décembre 2017 par la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP). À la suite d'un travail considérable, la MAP [devenue depuis MPP] vient de la mettre en ligne. Tout est désormais à la disposition du public. Il suffit de se rendre sur le site de la MAP et de se laisser porter par l'enchaînement des images, en passant de l'une à l'autre[1].

« Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple », affirme Zola. On parlait de lui comme d'un « pornographe ». Comment son écriture est-elle reçue aujourd'hui ?

• **A. P.** Personne ne songe plus à accuser Zola d'être un « pornographe », même s'il a pu choquer autrefois, parce qu'il parle du sexe, parce qu'il passe par des scènes qui peuvent être d'une grande violence. S'agissant de cette « langue du peuple » dont vous parlez, Zola l'évoque dans la préface de *L'Assommoir,* rédigée en janvier 1877. *L'Assommoir,* c'est effectivement la parole donnée aux petites gens à travers une langue qui utilise l'argot populaire de l'époque. Le génie de Zola dans ce roman, c'est non seulement d'avoir utilisé cette langue dans les dialogues, mais de l'avoir transformée en une voix collective qui exprime les sentiments de tout un quartier, celui de la Goutte d'Or, où vit son héroïne, Gervaise. C'est un travail magnifique sur la langue française. Zola propose ici un modèle possible aux écrivains qui suivront : je pense évidemment à Céline, qui en fera le ressort de toute son œuvre. À d'autres encore. Mais l'écriture de *L'Assommoir* n'a pas été prolongée dans d'autres romans. Le texte de *Germinal,* par exemple, reste d'une facture classique.

Quels sont les écrivains qui se reconnaissent aujourd'hui dans son écriture ?

• **A. P.** Ils sont nombreux, bien qu'ils n'aient pas toujours envie de le dire. Toute l'œuvre de Houellebecq se situe, à l'évidence, dans la continuité de celle de Zola. Elle est fondée sur des reportages précis, abordant des dossiers sociaux d'une manière méthodique, les uns après les autres, sans craindre de choquer le public, avec courage, comme le faisait Zola. Mais Houellebecq préfère se dire disciple de Flaubert, sans doute plus légitime à ses yeux. Même chose pour Nicolas Mathieu, dont l'œuvre, dans son ambition de représentation sociale, s'inscrit dans la voie ouverte par Zola. Mais, lui aussi, il préfère citer Flaubert comme prédécesseur. Je ne sais pas si Laurent Mauvignier, dont le dernier roman, *Histoires de la nuit,* exprime toute la violence de la « bête humaine », accepterait de se reconnaître dans l'œuvre de Zola. En revanche, je pourrais citer le cas de Fabrice Humbert qui fait référence explicitement à l'œuvre de Zola dans *Éden Utopie,* publié en 2015. C'est l'histoire d'une famille, double comme l'est la famille des Rougon et des Macquart, partagée entre des personnages menant une vie bourgeoise et d'autres enfermés dans la condition ouvrière. Un arbre généalogique, placé en tête du volume, structure le récit, comme dans « Les Rougon-Macquart ».

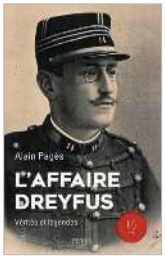
« L'œuvre de Houellebecq se situe, à l'évidence, dans la continuité de celle de Zola, même s'il préfère se dire disciple de Flaubert, sans doute plus légitime à ses yeux »

Vous animez avec Olivier Lumbroso le Centre d'étude sur Zola et le naturalisme. Pourriez-vous nous en dire un peu plus sur la manière dont il s'est constitué ?

• **A. P.** Il est né au sein de la Sorbonne-Nouvelle et de l'Item, l'Institut des textes et manuscrits modernes du CNRS, dont la mission est de travailler sur les manuscrits des écrivains. C'est ce que nous faisons en étudiant les manuscrits des dossiers préparatoires des romans de Zola que l'on peut aujourd'hui consulter en ligne, sur Gallica[2]. Entre 1978 et 1995, nous avons publié une édition en plusieurs volumes de la *Correspondance* de Zola. Nous en préparons actuellement une version électronique qui nous permettra d'ajouter de nombreuses lettres inédites.

Propos recueillis par Jean-François Paillard

1. Voir mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/collection/objet/emile-zola-artiste-photographe/
2. La bibliothèque numérique de la BnF, gallica.bnf.fr/



L'AFFAIRE DREYFUS. VÉRITÉS ET LÉGENDES
ALAIN PAGÈS
288 P., PERRIN, 13 €

L'écrivain par lui-même

Peu porté sur les confidences, l'auteur de *L'Assommoir* s'est tout de même livré au fil des milliers de lettres et d'articles écrits en marge de son œuvre.

« Ah ! mon ami, ce ne sont plus des romans que nous faisons, ce sont des tours de force à y laisser la peau »

Lettre à Alphonse Daudet, 20 décembre 1884

« Pendant les six ans que je suis resté au collège d'Aix, j'ai eu faim »

Dans « L'école et la vie scolaire en France », *Le Messager de l'Europe*, mars 1877

« Ma seule vanité est d'avoir eu conscience de ma médiocrité de poète et de m'être courageusement mis à la besogne du siècle, avec le rude outil de la prose »

Lettre à Paul Alexis, 1er décembre 1881

« Nous rions de Manet, et ce seront nos fils qui s'extasieront en face de ses toiles »

Dans « Le moment artistique », *L'Événement*, 4 mai 1866

« Je voudrais quelque chose d'hallucinant, d'effroyable [...], qui donne un cauchemar à toute la France »

Dossier préparatoire de *La Bête humaine*, 1888

« Je bûche comme un misérable »

Lettre à Georges Charpentier, 18 octobre 1884

« Plus je vais et plus je suis convaincu que nos œuvres en gestation échappent absolument à notre volonté »

Lettre à J.-K. Huysmans, 20 mai 1884

« Je ne mets ma phrase sur le papier que lorsqu'elle est parfaitement disposée dans ma tête »

Lettre à Piotr Boborykhine, février 1876

« J'ai acheté une maison, une cage à lapins, entre Poissy et Triel, dans un trou charmant, au bord de la Seine »

Lettre à Gustave Flaubert, le 9 août 1878

« J'ai aimé Flaubert de tout mon cœur, et il reste mon culte, le culte même de la littérature »

Dans *Gil Blas*, le 24 novembre 1890, à l'occasion de l'inauguration de la statue de Flaubert à Rouen

Émile Zola, photographié par Nadar (v. 1896).

AKG-IMAGES

Sur tous les fronts

De la littérature au journalisme, de la politique au théâtre, Zola semble avoir parcouru tous les terrains de son temps. Commencée dans la pauvreté, poursuivie dans la gloire et achevée par un assassinat, son existence se lit comme un torrent d'évènements où se reflètent l'hyperactivité de l'intéressé, ses multiples engagements, ses amitiés et ses paradoxes.
La double vie que mena ce mari longtemps fidèle, entre son épouse et sa maîtresse, qui deviendra la mère de ses enfants, n'est pas le moindre de ceux-ci…

L'obstination du génie

Contre les infortunes de sa famille, contre la critique qui peinait à le reconnaître, contre les faiblesses qu'il trouvait à son propre tempérament, contre les mille adversaires qui se sont dressés pour croiser la plume avec lui, Zola s'est montré d'une résolution admirable.

Parmi les écrivains d'autrefois, peu sentent la salle de classe comme Émile Zola, mais ce n'est pas sa faute – incriminons plutôt notre paresse et notre propension à réduire en idées reçues ce qui nous dépasse. Jetez son nom parmi vos contemporains, et vous aurez droit à un joli concert : l'un pestera contre *L'Assommoir,* jugé « assommant », car lu trop tôt ; un autre prendra des accents alcooliques pour singer la pauvre Gervaise. *Germinal* sera sans doute cité et permettra de rappeler le Zola infatigable défenseurs des déshérités. L'historien du lot rebondira sur l'affaire Dreyfus et le coup de tonnerre de l'article « J'accuse »… Et la discussion s'arrêtera là, sur l'image figée d'un Zola champion des pauvres, pourfendeur de l'injustice et bourreau malgré lui des cancres contemporains. Évacué, l'écrivain paradoxal par honnêteté, qui se vit accusé par la gauche de noircir l'image des pauvres parce qu'il les peignait sans fard. Exit, le brillant architecte capable d'envisager son œuvre à dix volumes d'avance. Dehors, le naturaliste soucieux de peindre d'après nature. Oublié, le promoteur des impressionnistes et l'ami d'enfance de Cézanne. Et ne parlons pas du styliste, qui descendait de Flaubert et inspira Céline en adaptant, dans *L'Assommoir,* sa langue à celle du parler populaire. Ou encore du Zola romancier psychologue, car c'est entendu, un homme qui se mêlait autant de déterminismes héréditaires et sociaux ne pouvait qu'ignorer les courants subtils de l'âme humaine. Quant au Zola journaliste, à l'ami fidèle (et époux qui le fut longtemps), homme de réseaux, excellent attaché de presse de lui-même, polémiste bien avant l'affaire Dreyfus, laissons tout cela aux spécialistes…

MONDES CONNECTÉS ET JEUX DE CORRESPONDANCES

La postérité s'accompagne toujours d'une entreprise de réduction menée sur l'auteur et son œuvre. Certes, Zola a défendu Dreyfus dans les journaux et les classes populaires dans ses romans, mais son œuvre visite bien d'autres mondes. Les bonnes intentions n'ont jamais suffi à faire un grand écrivain. Or Zola mérite largement ce titre, que lui décernait son ami et inspirateur Flaubert à la sortie de presque tous ses livres (« Allons, vous êtes un gaillard ! Et votre dernier livre est un crâne bouquin »). Cela ne tient pas seulement à cette méthode, qui le poussait à programmer ses romans par série, à produire pour chacun une enquête préparatoire fouillée, avec plan général, plan détaillé et notes sur les décors, puis à écrire chaque jour le même nombre de feuillets, en travaillant le même nombre d'heures. C'est une question de totalité : peu de génies littéraires sont talentueux du haut jusqu'en bas de leurs œuvres – les romans de Céline, par exemple, brillent plus par le style que par leur composition, parfois biscornue. À l'inverse, chez Zola, tout conflue : s'il fut bien de la race des architectes – de ceux qui ne risquent leur plume que sur un terrain préalablement balisé –, il avait aussi le génie de la langue et du détail, et la capacité de saisir ses intuitions au vol. S'il fut un romancier scientifique, cherchant à peindre d'après nature, et d'après ce que la science en disait, il n'hésitait pas à trahir ses sources pour sublimer son roman. Ainsi la fin de *La Bête humaine,* où une locomotive sans conducteur poursuit sa course folle et devient une sidérante métaphore de la France lancée vers l'avenir : si Zola avait été fidèle à son informateur – Paul Lefèvre, sous-directeur du mouvement à la Compagnie de l'Ouest –, sa locomotive se serait arrêtée toute seule.

Chaque roman de Zola est un monde connecté à d'autres. En eux, tout fait sens, et d'étroits jeux de correspondances, symboliques, métriques, dramatiques,

1840
Émile Édouard Charles Antoine Zola naît le 2 avril à Paris, au 10, rue Saint-Joseph.

1843-1847
Ses parents s'installent à Aix-en-Provence. Son père, ingénieur, meurt brutalement, en mars 1847, d'une pneumonie contractée sur le chantier du barrage qu'il a conçu pour alimenter la ville en eau potable.

1852-1857
Études au collège Bourbon d'Aix. Le jeune Émile se lie d'amitié avec Paul Cézanne et Jean-Baptistin Baille.

fondent leur cohérence. Prenez *La Curée* – deuxième roman de la série des « Rougon-Macquart ». Deux intrigues s'y entrelacent. L'une dit l'ascension et la chute d'Aristide Rougon, rebaptisé Saccard : arrivé à Paris avec l'intention de faire fortune, il y parvient quand, employé à la mairie, il prend connaissance du nouveau plan de Paris envisagé par le baron Haussmann et se lance dans des affaires qui tiennent autant de l'escroquerie que de la spéculation immobilière. L'autre intrigue traite de Renée, fille de bonne famille hâtivement mariée à Aristide à la suite d'un viol, devenue une mondaine sublime et corrompue, qui se prend de passion pour Maxime, le fils que son époux a hérité d'un précédent mariage. Aux fortunes mal acquises répondent les vies mal vécues, et à la justice se substituent les arrangements hypocrites – Aristide passera ainsi l'éponge sur le quasi-inceste de sa femme pour mieux la dépouiller. Le roman peut se lire comme un document : les arnaques immobilières aux dépens de la ville sont racontées avec assez de détails pour susciter des vocations. Mais c'est aussi une réécriture de *Phèdre* – Renée elle-même s'en rendra compte lors d'un fameux passage où elle voit, sur scène, la préfiguration de son destin. Par ailleurs, Zola a sans doute mis un peu de lui-même dans *La Curée* : son père a connu une ascension sociale manquée ; et il a côtoyé, lycéen à Paris, bien des fils de bonnes familles, superficiels, corrompus et snobs, qui ont pu nourrir le personnage de « petit crevé » de Maxime.

Pour le reste, *La Curée* est un poème. Cela tient au boudoir de Renée, tendu de rose, qui paraît une extension de son corps – ou d'une certaine partie intime. Et aussi à la serre où elle retrouve Maxime, remplie de fleurs exotiques transplantées (comme elle !) et de leurs parfums où le capiteux se mêle au putréfié. Et que dire de cette poupée évidée que Renée, dans un moment de fuite, retrouve dans sa chambre d'enfant, et en laquelle elle reconnaît sa propre image ? On peut y déceler aussi une part de l'intrigue : n'a-t-elle pas traité Maxime, son beau-fils, en poupée – allant jusqu'à l'habiller en femme ? Sa dégradation psychologique, de reine des fêtes du second Empire à fille perdue, est en tout cas remarquablement racontée. Les types que crée ici Zola – l'affairiste, truculent et prêt à tout, sa femme-trophée, malheureuse et débauchée, son rejeton, pourri dès l'enfance par l'argent et les plaisirs – sont aujourd'hui toujours actifs. On les appelle des « nouveaux riches ».

INTUITION ET CALCUL

Pour connaître Zola et en finir avec les préjugés, un séjour dans la biographie en trois tomes rédigée par Henri Mitterand – qui nous a servi de bible pour ce numéro – se révèle salutaire. Le Zola qui y transparaît explose le bloc monolithique de

ENGAGÉ FIDÈLE AUPRÈS DE SES PARENTS

Émile Zola n'a jamais parlé de sa mère, Émilie, mais l'a constamment soutenue. Jusqu'à sa mort, en 1880, elle habitait avec son fils, qui a aussi comblé les dettes qu'elle a contractées depuis la mort de son mari, l'ingénieur François Zola : « Ma mère, qui est complètement à ma charge, n'a pas de fortune », écrit-il en mars 1875 à un créancier – qu'il rembourse, comme de coutume. Si Zola a perdu son père quand il avait 7 ans, il a farouchement défendu sa mémoire. Notamment en veillant à ce que le canal Zola, le grand œuvre de celui-ci, ne soit pas rebaptisé (il ne portera officiellement le nom de Zola qu'en 1871). En 1898, quand le journaliste anti-dreyfusard Ernest Judet accusa ce père d'avoir été l'auteur d'un détournement de fonds et d'avoir été chassé de l'armée française (par laquelle il était effectivement passé), Zola répondit par une enquête fouillée qui innocentera son père.

Alexis Brocas

Émile avec ses parents (v. 1846).

WIKIPEDIA

1858-1859
Il vient habiter Paris, poursuit ses études au lycée Saint-Louis, et échoue à deux reprises au baccalauréat.

1862
Zola commence à travailler comme employé à la librairie Hachette.

1864
Il rencontre Alexandrine Meley, qu'il épousera en mai 1870.

son image posthume. On y voit un homme longtemps hanté par la terreur de sombrer dans une misère sans retour (la disparition de son père, ingénieur brillant, mais perclus de dette, lui a appris très tôt le sens du mot « déclassement »), parfois habité par des pensées morbides et redoutant d'être incapable de terminer son travail en cours.

Contre ces spectres, Zola a dressé un mur de résolution : de là son extraordinaire obstination, sa méthode d'écriture rigoureuse, son rythme de travail régulier – qu'une fuite d'eau dans le réservoir d'une salle de bains de sa maison de Médan suffisait à troubler. De là, aussi, sa volonté de réussir, qui éclate dans ses « Notes générales sur la nature de l'œuvre », où il réfléchit à la composition des « Rougon-Macquart ». D'un côté, Zola y fait preuve d'idéalisme (« Avoir la passion. Garder dans mes livres un souffle un et fort »). D'un autre côté, il réfléchit pragmatiquement à ce qui pourrait le singulariser dans la production littéraire de son temps. C'est une réflexion brillante : puisque « tout le monde réussit en ce moment l'analyse de détail » (il pense à Flaubert et aux Goncourt), il va s'imposer par des romans aux constructions resserrées en « douze, quinze puissantes masses ». Un danger : être assimilé à Balzac, son modèle – comme celui-ci se centre sur de multiples familles, Zola se concentrera sur une seule, ce qui lui permettra d'évoquer la question de l'hérédité, qui le passionne. Ce mélange d'intuition et de calcul est typique de Zola. D'ailleurs, la pratique de son art amènera ce grand planificateur à frôler la connaissance de l'inconscient, lorsque, malgré ses plans et ses notes, il en viendra à comprendre que « nos œuvres en gestation échappent à notre volonté ». Et sa volonté d'écrire sur les autres n'interdisait pas les récits intimes cachés – notamment celui de son adultère, reflété par les amours du docteur Pascal.

L'obstination de Zola n'est pas à l'origine de son génie, mais elle permit à celui-ci d'advenir, malgré les mauvaises cartes que la vie lui avait mises en main. Sa jeunesse, qui se caractérise, dès la mort de son père, par une série de déménagements dans des logements de plus en plus petits, l'a durablement marqué. Puis, à 18 ans, il a frôlé la mort. De là, peut-être, ses névroses, et le portrait contrasté que livre de lui son ami Henry Céard, cité par Henri Mitterand : d'un côté, « il détestait les gens avec ses nerfs, choqué par leur allure, leur physionomie, leur difformité » ; de l'autre, « ce terrible homme à la polémique écrasante était un timide, vis-à-vis des gens, même de sa bonne. […] Toute son audace était dans sa plume, les choses ordinaires de la vie le trouvaient sans résolution, incertain, chancelant, lâche. Les mal élevés avaient à tous les coups barre sur lui […] et ce n'est qu'après de saignantes blessures de son amour-propre qu'il revenait de ses indulgences et qu'il regrettait son abandon ».

La gauche, avec Hugo, estime qu'« il est des tableaux qu'on ne doit pas faire », la droite le traite de « communard littéraire », un critique du *Figaro* estime que « Ce n'est pas de la crudité, c'est de la pornographie »

(à propos de *L'Assommoir*)

Zola enfant (v. 1846).

AKG-IMAGES

1865
Son premier roman, *La Confession de Claude*, paraît.

1866
Après avoir quitté la librairie Hachette, Émile Zola gagne sa vie comme journaliste. Il publie ses premiers recueils d'articles critiques : *Mes haines*, puis *Mon salon*.

1867
Publication des *Mystères de Marseille* et de *Thérèse Raquin*.

Peut-être Céard exagère-t-il : Zola pouvait aussi être un joyeux convive, entouré par plusieurs cercles d'amis (dont le premier se compose de camarades aixois de longue date). Un autre témoignage de Céard le montre « vraiment beau, quand, couché sur le dos, il faisait sur son divan des gestes dominateurs […] dans une expansion de force plus hautaine, plus grande, plus définitive ». Et les névroses de Zola ne doivent pas faire oublier sa sagacité : Zola sut tôt veiller sur ses propres intérêts (en multipliant les rentrées d'argent) et défendre ses livres en professionnel de la communication. Cela n'excluait pas la générosité : l'écrivain donnait gratuitement *Germinal* aux journaux socialistes qui voulaient le faire paraître en feuilleton. Il régla scrupuleusement les dettes de sa mère et soutint longtemps financièrement son ami d'enfance Paul Cézanne – Zola était fidèle en amitié, et il le fut longtemps en amour, surtout si on le compare à ses joyeux camarades du « dîner des auteurs sifflés » (Flaubert, Tourgueniev, Edmond de Goncourt, Alphone Daudet). Il connut néanmoins, trois ans durant, les affres de la double vie, avant de découvrir celles de la polygamie.

UNE JEUNESSE MISÉRABLE

Henri Mitterand a choisi de commencer sa biographie par la mort du père de Zola – qui succombe à une pneumonie, en 1847, à Aix-en-Provence, laissant sa famille écrasée sous les dettes (80 000 francs de l'époque, soit environ 500 000 euros). L'homme, pourtant, ne manquait pas de génie : ingénieur, diplômé de l'université de Padoue, François Zola traça la première ligne de chemin de fer d'Europe. Mais, s'il abonde en idées pertinentes, il lui manque « le parchemin des grandes écoles ». Pis, il est étranger… Quand il propose à la ville de Marseille le projet d'un nouveau port d'où les navires pourraient sortir par gros temps, celui-ci est accepté en 1836, mais les ingénieurs locaux ruineront l'affaire. En 1839, il entreprend de doter la ville d'Aix d'un canal – qui porte aujourd'hui son nom. Monter un tel projet, c'est s'exposer à mille chicanes administratives : il devra attendre sept ans pour que l'ordonnance royale autorisant les travaux soit enfin signée. Les premiers coups de pioches sont donnés en février 1847, François Zola meurt deux mois plus tard. Et sa Société du canal d'Aix croule sous les dettes. Au moins, François Zola, se sachant de santé fragile, a organisé une séparation de biens avec sa femme.

Émile a 7 ans quand son père meurt – mais la présence paternelle se retrouvera, en filigrane, tout au long de son œuvre. D'après Henri Mitterand, ce père fut peut-être à la fois un exemple – pour son esprit industrieux et son goût des plans – et un contre-exemple – par sa façon de se disperser. Émile apprendra à maintenir ses efforts sur un seul projet.

L'écrivain n'a rien dit sur son enfance aixoise, mais nous savons qu'elle est marquée par les menées de sa mère, qui tâche de sauver ce qu'elle peut de la Société du canal Zola et se heurte à des hommes d'affaires plus forts qu'elle. Quant à Émile, il entame sa scolarité au pensionnat Izoard, de piètre réputation. Puis il entre, toujours comme interne, au collège Bourbon d'Aix-en-Provence. Il commence à écrire, aussi : un roman (perdu) sur les croisades, une pièce au titre éloquent (« Enfoncé le pion »), des poèmes. Il devient bon élève. C'est une époque contrastée : côté pile, la famille Zola s'enfonce dans la pauvreté et déménage dans des logements de plus en plus petits ; côté face, s'ouvre un monde de vacances, de nature et d'oisiveté dans la campagne aixoise (dont les amours champêtres de Miette et Silvère dans *La Fortune des Rougon* portent le souvenir), en compagnie de Paul Cézanne et de Jean-Baptistin Baille, ses copains de collège, avec lesquels il forme un trio qui se révélera durable.

Ce trio perdure grâce au courrier, quand Zola, à 18 ans, rejoint sa mère à Paris, où elle se débat toujours dans les affaires de la Société du canal. C'est, comme le dit Henri Mitterand, « un exil et une chance ». Zola entre en seconde au lycée impérial Saint-Louis – où il suit les cours gratuitement, grâce à l'intervention d'un ami de son père, Alexandre Labot. Il doit y préparer son bas ès sciences pour devenir ingénieur. Il devient, surtout, mauvais élève *(lire p. 8)*.

CHÔMEUR SANS DIPLÔME

Le 17 février 1859, le quotidien *La Provence* publie les vers envoyés par Émile sur le canal Zola – le jeune homme n'a pas le bac, mais il est déjà publié. Il est aussi un lecteur avisé, qui a vite compris que La Fontaine ne donnait pas des fables « comme le pommier les pommes » et a pris la mesure du travail qu'il y avait derrière les vers. Il a lu Montaigne et Rabelais en douce, pendant les cours (les deux auteurs étaient proscrits par l'instruction), ainsi que Michelet – dont il découvre la vision de la femme –, Dumas fils, Sainte-Beuve… Bref, selon son biographe, l'adolescent Zola « étudie les auteurs à la façon d'un autodidacte ». Ce que confirme l'intéressé : « J'aime le travail, mais à ma manière, ne faire que ce que je veux, et lorsque je le veux. » Les infortunes de sa famille l'obligeront à d'autres résolutions.

Ce qu'il veut, pour l'instant, c'est l'amour et la poésie – quatre échantillons, « atrocement néoclassiques », paraissent dans *La Provence* et évoquent un triangle amoureux qui préfigure, notamment, *Thérèse Raquin*. Pour l'amour, Zola se contente d'y rêver (c'est un grand timide). Parce qu'il est sans diplômes, doté d'un patronyme italien et issu d'une famille qui ne cesse de déchoir ? La richesse venue, des traces de cette timidité persisteront.

1868-1869

Zola conçoit le projet du cycle des « Rougon-Macquart ». Il fait la connaissance des frères Goncourt.

1870-1871

En septembre 1870, la guerre le pousse à quitter Paris, où il ne reviendra qu'en mars 1871. En octobre de la même année, il publie *La Fortune des Rougon,* avec une préface expliquant le projet des « Rougon-Macquart ».

1872-1873

Parution de *La Curée,* puis du *Ventre de Paris*. Début de ses relations amicales avec Gustave Flaubert et Alphonse Daudet.

François Zola, père d'Émile, d'origine vénitienne, est mort à Marseille en 1847.

En décembre 1859, Zola, 19 ans, est chômeur sans diplôme. Pendant une poignée de mois, il hésite entre dépression, culpabilité (il doit nourrir sa famille) et insouciance. Mais il écrit – et commence heureusement à se détacher de la poésie. Sa nouvelle fantastique « La fée amoureuse » est publiée par *La Provence* à la fin de 1859. « Le coup d'envoi de sa carrière littéraire », *dixit* Mitterand. Mais il lui faut gagner sa vie. Une intervention d'Alexandre Labot, ami de son père, le mène à un poste d'employé aux docks en avril 1860. Son travail : enregistrer des déclarations de douane et transcrire de la correspondance, pour le tiers du salaire d'un employé normal. Au moins, la tâche lui laisse le temps de lire, d'écrire et de réfléchir. Dans ses textes de l'époque, il se méfie du réalisme, qu'il juge aveugle aux ressources poétiques de l'objet – que verra le naturalisme. Il gagne aussi en lucidité : « Ma seule vanité est d'avoir eu conscience de ma médiocrité de poète et de m'être courageusement mis à la besogne du siècle, avec le rude outil de la prose », commentera-t-il plus tard. Le voilà possédé par la volonté de devenir auteur.

Sa carrière de douanier tourne court, et Zola retourne à « une vie de misère, d'emprunts sollicités la rougeur au front, de dettes contractées sous la griffe du besoin ». Il ne possède alors qu'un paletot décoloré, ne mange qu'une fois par jour et tente vainement de rejoindre l'équipe des « écrivains fantômes » d'Alexandre Dumas. Cette époque, celle de ses 21 ans, sera aussi celle de son premier amour connu : la mystérieuse Berthe, prostituée qui le déniaise (« Je doute de pouvoir te communiquer dans un récit de vive voix toutes les sensations douloureuses ou riantes que j'ai ressenties », écrit-il à Cézanne). Il tentera de la sortir du trottoir, elle prendra des amants, il capitulera… Cette expérience, si l'on suit Henri Mitterand, fut essentielle : elle contribuera à détacher Zola du monde de l'idéal et de ses fées bucoliques, et à le rapprocher de l'âpre réalité. « C'est peut-être Berthe qui l'a converti à la prose – au rude prosaïsme du monde. »

UN STRATÈGE DE L'ASCENSION

En mars 1862, aidé par le fidèle Labot – qui lui a donné auparavant quelques petites tâches littéraires ou paralittéraires –, Zola entre à la librairie Hachette, où, entre autres, il s'occupe de ficeler des paquets pour l'équivalent d'un RSA. Il est naturalisé, un an après ses 21 ans (conformément à la loi visant les fils d'étrangers nés en France). Louis Hachette lui confie bientôt d'autres tâches, relevant de ce qu'on appellerait aujourd'hui la communication : à l'époque, l'éditeur en pleine ascension publie le *Bulletin du libraire et de l'amateur de livres*, qui annonce les sorties prochaines et qui, à partir du moment où Zola le prend en main, consacre quelques dizaines de lignes de commentaire à chaque ouvrage présenté. Zola en fait un poste stratégique, qui lui permet d'approcher une foule de littérateurs mieux placés que lui. Chez Hachette, Zola apprend que talent et réussite sont deux choses bien différentes. Mais, au lieu d'être dégoûté par le cynisme du milieu éditorial, il apprend à le tourner à son profit, à avoir « la ruse de ceux qui n'ont que cela ». Henri Mitterand écrit : « Intermédiaire entre l'éditeur, les journalistes et les auteurs, il a droit aux amabilités de ceux-ci, d'autant plus marquées qu'il distribue plus généreusement, c'est son rôle, les

SAINTE-VICTOIRE ÉD. EDISUD, 1998./WIKIPÉDIA

1874-1875
Zola publie *La Conquête de Plassans*, puis *La Faute de l'abbé Mouret*.

1876
Parution en librairie de *Son Excellence Eugène Rougon*. *L'Assommoir* paraît en feuilleton dans *Le Bien public* : le roman fait scandale et voit sa publication interrompue. Premières visites d'Henry Céard, de J.-K. Huysmans et de Léon Hennique, qui seront, avec Paul Alexis et Guy de Maupassant, les amis et les disciples des « soirées de Médan».

1877
Fin janvier, *L'Assommoir* est publié. Le 16 avril, a lieu le « dîner Trapp » : Flaubert, Zola et Edmond de Goncourt reçoivent l'hommage des « jeunes » naturalistes, Huysmans, Céard, Hennique, Alexis et Maupassant, auxquels s'est joint Mirbeau.

exemplaires de presse et d'hommage. Ces messieurs – Jules Simon, Taine, Émile Deschanel […], Paul Féval […], peut-être même Michelet et Littré – passent à son bureau pour suivre la progression des ventes, retirer des ouvrages à prix d'éditeur, lui remettre un "prière d'insérer", relire ses propres notices du *Bulletin du libraire,* lui recommander tel journaliste de leurs amis, lui demander d'expédier leurs "bonnes feuilles" à tel journal de leur choix. Avec tous, il est serviable, ponctuel, attentif. Plusieurs vont devenir, sinon des amis, du moins des relations, et, le sachant tenté par l'écriture, vont s'intéresser à lui. » En somme Zola apprend le métier, se constitue un inestimable carnet d'adresses, et nourrit son œuvre future, puisque son travail implique aussi de rendre compte des Conférences de la rue de la Paix, où se déploie l'esprit des libres penseurs positivistes. De même, c'est par Émile Deschanel que Zola prendra connaissance du *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle,* du Dr Lucas, si important pour le projet « Rougon-Macquart ».

C'est aussi par Deschanel que Zola parvient à faire publier le volume de ses *Contes à Ninon,* chez Hetzel – empreints de l'idéalisme de ses débuts, et en retard sur les idées qu'il est en train d'assimiler. L'ouvrage fut abondamment mentionné dans la presse – cela tient au pouvoir du réseau de Zola, augmenté par le culot de celui-ci : « Auriez-vous l'extrême courtoisie de lire mon livre et l'extrême bonté d'en dire quelques mots dans *La Vie parisienne,* journal auquel vous collaborez ? », écrit-il ainsi à Edmond About.

Zola profite de ses relations pour mettre un pied dans la presse ; il obtient une première chronique au *Petit Journal,* codirigé par son ami Eugène Paz, dont il commente le livre, bien éloigné de ses propres préoccupations – *La Santé de l'esprit et du corps par la gymnastique*. Reconnaissons que la souplesse acquise par Zola chez Hachette est d'une autre nature… En tout cas, cette chronique, si elle tourne vite court (on demande à Zola de faire léger, ce qui est loin de son registre), inaugure une carrière journalistique féconde, aujourd'hui largement oubliée.

Au lieu d'être dégoûté par le cynisme du milieu éditorial, Zola apprend à le tourner à son profit, à avoir « la ruse de ceux qui n'ont que cela »

PREMIÈRES ACCUSATIONS D'OBSCÉNITÉ

On ignore quand Zola rencontre Éléonore-Alexandrine Meley, mais on sait quand ils deviennent amants : le 28 décembre 1864. Elle a 25 ans, elle est grande, belle, brune, issue de l'intelligentsia du peuple (son père était ouvrier typographe), et se révélera surtout assez intelligente et instruite pour former, avec son mari, une équipe très soudée – lorsqu'ils seront séparés, Zola peut lui adresser quatre lettres dans la journée. Mais Alexandrine cache un secret : à 19 ans, bien avant de connaître Zola, elle a eu un enfant, qu'elle a dû abandonner – elle apprendra, des années plus tard, que cet enfant, une petite fille, est mort quelques jours après son abandon. Par ailleurs, elle ne peut plus avoir d'enfants. Le 31 mai 1870, Zola et Alexandrine se marient après quatre ans de vie commune.

Fin juillet 1864, Zola termine le roman *La Confession de Claude,* inspiré de ses mésaventures avec Berthe (un jeune poète tâche de sauver une fille de la rue, laquelle va au contraire l'entraîner dans la déchéance). Avec ce roman, publié en 1865, Zola reçoit ses premières accusations d'obscénité. D'après Barbey d'Aurevilly, « on brasse voluptueusement pendant 320 pages ce que Cambronne, plus concis, jetait en un seul mot à la tête de l'ennemi ». Zola quitte Hachette en 1866 – on ignore si ce départ tient à sa volonté ou à celle de son employeur, peut-être las de le voir se disperser en chroniques et effrayé par les rumeurs de poursuite qui entourent *La Confession*. Zola poursuit sa percée dans le journalisme et se fait une place au journal *L'Événement,* prestigieux, puis au *Salut public,* où il publie des articles plus sérieux et plus longs qui posent les bases du naturalisme. Son étude sur *Germinie Lacerteux,* des Goncourt, représente son premier grand texte. Voilà, en tout cas, un jeune homme lancé sur tous les fronts.

En novembre 1866, *L'Événement* est interdit, et *Le Salut public* met un terme à la collaboration de Zola. Celui-ci sait mettre à profit ses périodes de « dèche amère » : il écrit *Thérèse Raquin,* son premier roman charpenté par une théorie littéraire, et les populaires *Mystères de Marseille,* les deux paraissent en feuilleton, dans la presse parisienne ou marseillaise. Zola vise ainsi le succès dans les deux villes. *Thérèse Raquin* lui vaut les insultes du *Figaro* (« littérature putride »), auquel

1878
Publication d'*Une page d'amour.* Émile Zola achète une petite maison de campagne située à Médan, à 40 kilomètres de Paris : ce sera désormais sa villégiature.

1880
Parution de *Nana*. En avril, le volume collectif *Les Soirées de Médan,* où sont réunis les noms de Zola, Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique et Alexis, est publié. À la fin de l'année, le recueil critique *Le Roman expérimental* paraît.

1881
L'essentiel de son œuvre critique est rassemblé dans une série de volumes *(Le Naturalisme au théâtre, Nos auteurs dramatiques, Les Romanciers naturalistes, Documents littéraires),* auxquels s'ajoutera, en 1882, *Une campagne*.

Alexandrine Zola, en 1900.

dans *La Tribune,* le journal se voit menacé de suspension. Le romancier s'y appuie un peu trop sur la théorie, fausse et tirée de Michelet, de l'imprégnation, selon laquelle une femme resterait « imprégnée » à vie par son premier amant et vouée à toujours lui céder.

Si les romans de Zola commencent à intéresser de près les autorités, c'est par ses articles qu'il finit par dépasser la mesure. En juillet 1870, la France, pour son malheur, déclare la guerre à la Prusse. Zola, qui honnit ce second Empire censeur des écrivains et complice des spéculateurs, prend fait et cause contre la guerre. Le 5 août, dans *La Cloche,* il écrit : « À cette heure, il y a sur les bords du Rhin cinquante mille soldats qui ont dit non à l'empire. […] La République est là-bas sur les bords du Rhin, elle compte cinquante mille héros : elle sera de la victoire. » Un vrai brûlot ! Le voilà assigné à comparaître pour excitation à la haine et provocation à la désobéissance. La guerre allant (vers le désastre de Sedan), il ne sera jamais jugé.

LE DÉBUT DE LA GLOIRE

En mai 1869, il travaille à un nouveau roman : *La Fortune des Rougon*. Depuis 1868, Zola fomente l'écriture d'un cycle *(lire p. 10 et p. 44)*. Le projet a bien évolué. Il intègre maintenant les théories positivistes, la question de l'hérédité (qui lui permet d'éviter le problème de la dispersion propre aux sagas familiales), l'invention de la branche parallèle des Macquart. Zola est parvenu à vendre le projet en bloc à l'éditeur Lacroix et à s'assurer des revenus corrects. Il inaugure un mode de parution qu'il suivra toute sa vie : le roman paraît d'abord en feuilleton, puis sort en volume, souvent au moment même où le suivant paraît en feuilleton. De l'art de multiplier les revenus tout en occupant la scène. Après *La Fortune des Rougon,* paraît *La Curée* – mais le siège de Paris l'interrompt dans son élan. Zola part à Marseille.

À son retour, une fois la Commune anéantie, Zola devient chroniqueur parlementaire, et double ses piges en donnant les mêmes articles à *La Cloche* et au journal marseillais *Le Sémaphore*. Zola, qui a souhaité la défaite de la Commune, s'épouvante de la sévérité réservée aux ex-communards *(lire ci-contre)*. Il faut dire que même la presse conservatrice estime que l'on fusille trop de monde. Dans ses articles, Zola rebaptise la Commission des grâces (qui n'en dispense jamais, car elle se compose de monarchistes) la « commission des exécutions ». Avant cela, il a vu la parution de *La Curée* en feuilleton suspendue à son vingt-septième épisode – juste avant que Renée et Maxime ne consomment leur quasi-inceste ! À cette époque, les directeurs de journaux ont souvent le réflexe de devancer les demandes d'interdiction… Zola en profite pour défendre publiquement son œuvre en mettant en cause la censure de la

« Je ne suis pas un faiseur d'idylles, j'estime qu'on n'attaque bien le mal qu'avec un fer rouge »

il s'empresse de répondre. *Thérèse Raquin* sera le premier de ses livres à connaître une deuxième édition.

Cette période pré-« Rougon-Macquart » est riche en tribulations. Le 11 mai 1868, la nouvelle loi sur la liberté de la presse – où le second Empire desserre le carcan de la censure – est promulguée. Cent quarante journaux se créent à Paris. Zola, qui est alors libéral et républicain, trouve une place dans *La Tribune,* journal de gauche, où on le verra s'attaquer, dans ses « Causeries », à la jeunesse dorée. Cela ne l'empêchera pas de collaborer plus tard à des journaux de droite *(Le Gaulois,* notamment, dont il se fera renvoyer après avoir émis l'hypothèse d'une relation amoureuse entre Jésus et Marie-Madeleine…). Mais Zola est toujours surveillé par les autorités : lorsqu'il fait paraître *Madeleine Férat* en feuilleton

VAN NUYTTS/WIKIPEDIA

1882-1884

Paraissent successivement *Pot-Bouille, Au Bonheur des Dames* et *La Joie de vivre*.

1885-1886

Germinal, son deuxième roman sur la question ouvrière après *L'Assommoir,* est publié. Suivra *L'Œuvre* : évocation indirecte des années de jeunesse passées à Aix-en-Provence et de l'amitié avec Paul Cézanne.

1887

La publication de *La Terre* entraîne la polémique du « Manifeste des Cinq » : dans *Le Figaro,* cinq jeunes romanciers (Paul Bonnetain, J.-H. Rosny aîné, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches) proclament leur hostilité à l'esthétique naturaliste.

République. Une réaction à la fois sincère, publicitaire et politique : il explique aux républicains que « la République devrait plutôt voir en lui un allié contre les hommes du passé [bonapartistes et monarchistes] qui complotent contre elle » (Henri Mitterand).

Après avoir traité des ambitieux de province et des parvenus parisiens, Zola pointe sa plume vers la bourgeoisie urbaine : c'est *Le Ventre de Paris*, où l'humanité se divise en gros et en maigres, et où la parole révolutionnaire finit par faire l'unanimité contre elle. C'est aussi la peinture d'un monde d'abondance qui évoque l'univers d'Arcimboldo – si celui-ci avait concentré son art sur la charcuterie, entre autres. Commentaire de Barbey d'Aurevilly, lorsque le livre, encore inachevé, paraît en feuilleton dans *L'État* : « Il croit dire le dernier mot de l'art en faisant du boudin, M. Zola. » Mais Flaubert adore, et l'avenir lui donne raison : dans cette surabondance passée se lit un peu de la folie de notre monde de consommateurs. Suivent *La Conquête de Plassans*, sur les menées d'un abbé bonapartiste pour circonscrire la ville d'origine des Rougon – double d'Aix-en-Provence –, roman pour une fois composé de plus de souvenirs que de documentation ; *La Faute de l'abbé Mouret*, où la jolie tentatrice involontaire, Albine, la femme-fleur, annonce l'Art nouveau…

Zola a 35 ans, il n'est pas encore riche, mais déjà célèbre et reconnu par ses pairs : il fait maintenant partie du « dîner des auteurs sifflés », et les caricaturistes commencent à s'intéresser à son cas. Cela ne trouble pas son travail : il commence *Son Excellence Eugène Rougon*, sur les arcanes du pouvoir impérial, avant d'avoir terminé *La Faute de l'abbé Mouret*. Et quand *Son Excellence Eugène Rougon* sort des presses, le feuilleton *L'Assommoir* paraît déjà. Comme le dit Henri Mitterand, Zola travaille si vite que ses éditeurs peinent à le suivre. Sa réputation atteint la Russie, ce

LA COMMUNE EN DIRECT

La République s'est installée durablement en France sur la répression d'une insurrection populaire. L'épisode sanglant de la Commune fut sa mauvaise conscience, presque son péché originel. Une peur panique s'était alors emparée de la bourgeoisie en général, et d'un bon nombre d'écrivains en particulier, tels Flaubert, les frères Goncourt ou encore George Sand. Élevé après l'affaire Dreyfus au rang de figure tutélaire de la République, on sait moins que Zola s'est révélé un défenseur du parti de l'ordre, quand bien même il ne se déclarait « ni du parti des factieux » ni de celui des « intolérants aveugles de l'Assemblée » *(La Cloche,* 23 mars 1871). L'insurrection de 1871 était à ses yeux la « parodie » de 1793. En mars 1871, Zola est, à 31 ans, journaliste chroniqueur de l'actualité politique pour *La Cloche* et pour *Le Sémaphore de Marseille.* Au début de l'insurrection, le 18 mars, il a retrouvé ses chères « Batignolles ». Ayant suivi l'Assemblée dans son déménagement de Bordeaux à Versailles, il fait désormais la navette en train entre Paris et Versailles. Le 18 avril, la Commune interdit *La Cloche.* Zola n'en continue pas moins à faire parvenir au *Sémaphore,* sans les signer, ses « Lettres de Paris ». Craignant d'être pris en otage ou enrôlé de force par les insurgés, il quitte Paris le 10 mai et se réfugie avec sa mère et sa femme dans le hameau de Gloton (Seine-et-Oise). À 70 km de Paris, il continue de raconter les évènements au *Sémaphore* comme s'il en était le témoin direct. Républicain sous l'Empire, Zola soutient la figure qu'il estime alors « conciliatrice » de Thiers. Après la fin des combats, il se réjouit que l'armée ait sauvé Paris et vitupère contre les « socialistes modernes ». Cependant, cette sévérité est vite contrebalancée par une profonde compassion : « J'ai réussi à faire une promenade dans Paris. C'est atroce. [...] Ô le lugubre charnier ! » *(Sémaphore,* 31 mai). Aussi Zola appelle-t-il à la clémence, dénonçant « la chasse à l'homme » menée par des cours martiales sans discernement. La Commune trouvera une place dans son œuvre, notamment, en 1892, à la fin de *La Débâcle*. Maurice Levasseur, bourgeois devenu communard, est blessé mortellement par son ami et ancien camarade de combat pendant la guerre de 1870, Jean Macquart, qui, lui, s'est enrôlé avec les versaillais. Avant de mourir, Maurice donne raison à Jean. La victoire de Versailles est bien celle de « la partie saine de la France, la raisonnable, la pondérée, la paysanne, celle qui était restée le plus près de la terre », contre la partie qu'il fallait éradiquer, « la partie folle, exaspérée, gâtée par l'empire, détraquée de rêveries et de jouissances »…

Jean Montenot

1888
Zola tombe amoureux de Jeanne Rozerot, qui lui donnera deux enfants, Denise (née en 1889) et Jacques (né en 1891). Parution du *Rêve*.

1890
Il se présente, sans succès, à l'Académie française (il échouera à toutes ses autres tentatives). *La Bête humaine* paraît, suivie par *L'Argent* en 1891, année où il est élu président de la Société des gens de lettres. *Le Rêve* est adapté à l'Opéra-Comique, en collaboration avec le musicien Alfred Bruneau.

1892-1893
Publication des deux derniers tomes des « Rougon-Macquart » : *La Débâcle* et *Le Docteur Pascal*.

UN FIASCO SUR SCÈNE

Longtemps Zola a tenté de percer au théâtre… et plusieurs fois, il a vu ses pièces refusées, ou moquées et abandonnées. L'adaptation de *Thérèse Raquin* jouée en 1871 est traitée de « long cauchemar » par la critique (et interrompue au bout de neuf représentations) ; sa farce *Le Bouton de rose* (1878) ne sera jouée que sept soirées (après une première marquée par un tel tapage que la représentation ne sera même pas terminée). Zola doit attendre que le littérateur William Busnach adapte ses romans – *L'Assommoir, Pot-Bouille, Le Ventre de Paris* – pour se voir enfin applaudi sur scène. Le théâtre reste néanmoins une passion constante : de 1876 à 1880, il donne une chronique dramatique au journal *Le Bien public*, qui devient *Le Voltaire* en 1878. Zola s'y montre très sévère pour Victorien Sardou et les « faiseurs » de son temps, et en profite pour réfléchir aux principes du naturalisme appliqué au théâtre.

Alexis Brocas

qui lui vaut une nouvelle collaboration avec le journal russe *Le Messager de l'Europe*.

DOUBLEMENT INCOMPRIS ET TRAHI

L'Assommoir est à bien des égards, un tournant. Esthétique, d'abord : Zola adopte la langue du peuple et crée une intrigue qui refuse le romanesque et mime le quotidien – comme Flaubert dans *Madame Bovary*. Financier, ensuite : ce sera le premier grand succès de Zola, et il changera sa vie. Polémique, enfin : le roman suscite un concert de voix épouvantées venues de tout le champ politique. La gauche, avec Hugo, estime qu'« il est des tableaux qu'on ne doit pas faire », la droite le traite de « communard littéraire » (ce qui équivaut à un appel au peloton d'exécution), un critique du *Figaro* estime que « Ce n'est pas de la crudité, c'est de la pornographie » (mais un autre critique du même journal, Albert Wolff, trouve qu'il s'agit « d'une révélation »). Zola réplique et enfonce le clou : « Je ne suis pas un faiseur d'idylles, j'estime qu'on n'attaque bien le mal qu'avec un fer rouge. » Encore une fois, on accuse le miroir pour ne pas voir ce qu'il reflète. La parution en feuilleton est interrompue dans *Le Bien public*, puis reprise par le journal *La République des lettres*. La qualité de l'ouvrage, alliée au bruit que produisent ses détracteurs, lui vaut un immense succès : 38 éditions l'année de sa sortie en livre, en 1877.

Devenu riche, Zola déménage dans un immeuble bourgeois, au 23, rue Saint-Georges. Il se lance aussi, malgré ses échecs *(lire ci-contre)*, dans la critique théâtrale, au *Bien public* (qui deviendra *Le Voltaire* en 1878, mais gardera sa chronique, intitulée la « Revue dramatique »). Zola s'y révélera sévère pour les faiseurs de son temps, et il en profite pour réfléchir à son esthétique. Il écrit aussi *Une page d'amour*, aujourd'hui méconnu, qui eut alors un vif succès, notamment auprès des détracteurs de *L'Assommoir*. L'intrigue montre une petite fille se vouant à la mort lorsque sa mère, veuve, tombe amoureuse. Cette variation sur le motif du triangle amoureux et ce déplacement de la figure du jaloux sur une enfant débouchent sur un roman psychologique infusé de médecine.

De 1877 à 1878, Zola a gagné environ 75 000 francs, ce qui correspond à 350 000 euros. Un homme riche – par le revenu, non par le capital. Il veut donc devenir propriétaire. Après avoir été conseillé par son ami, le peintre Antoine Guillemet, il achète sa maison de Médan – qu'il agrandira après chaque roman *(lire p. 32)*. Zola y reçoit ses amis Flaubert, Goncourt et consorts – de ces réceptions, naîtra le volume de nouvelles collectif *Les Soirées de Médan* – et y écrit *Nana*. « Il faut que le livre soit le poème du cul, et la

« Il faut que le livre soit le poème du cul, et la moralité sera le cul faisant tout tourner »

(à propos de *Nana*)

1894-1896
Zola publie *Lourdes*, le premier volume de la série des « Trois Villes ». Il effectue un grand voyage en Italie pour préparer *Rome*, qui paraît en 1896. Le dernier volume de la trilogie, *Paris*, sera publié en 1898.

1897
En janvier, création à l'Opéra de Paris du drame lyrique *Messidor*, monté en collaboration avec Alfred Bruneau. Le 25 novembre, Émile Zola fait paraître, dans *Le Figaro*, son premier article en faveur d'Alfred Dreyfus.

1898
Le 13 janvier, il publie dans *L'Aurore* sa « Lettre au président de la République » (« J'accuse »). Un procès en diffamation lui est intenté : condamné à un an d'emprisonnement, il doit s'exiler en Angleterre, le 18 juillet.

moralité sera le cul faisant tout tourner », note-t-il dans son dossier préparatoire. *Nana* déclenche, ô surprise ! un nouveau scandale, cette fois avant même sa publication complète : « roman quadrupède », « chiennerie », « égout collecteur ». Zola, qui a pourtant l'habitude, est surpris : « Le roman n'a pas été publié, personne ne l'a lu. N'importe, ils sont là une quarantaine qui me jugent haut la main. » Mais *Nana* – où Zola a le culot de montrer Muffat, le chambellan de l'impératrice, jouer au petit chien et piétiner ses insignes parce que Nana l'exige – triomphe en librairie. Son héroïne devient une figure des caricaturistes, qui multiplient les vignettes « nanaturalistes ». Zola doit renoncer à la légion d'honneur – dont il se soucie « comme un âne d'une rose », mais que Flaubert a demandée à son intention.

À l'été 1880, Zola profite de sa chronique dramatique dans *Le Voltaire* pour se payer, tout en défendant la liberté d'écrire, toutes les hautes figures de la République. En fait, explique Henri Mitterand, « Zola se sent doublement incompris et doublement trahi : par la méfiance instinctive de la République de 1880 à l'égard des esprits libres et par l'adhésion ouverte ou souterraine des pontifes républicains aux discours répressifs d'une morale hypocrite ». Désavoué par *Le Voltaire,* il passe au *Figaro,* où il écrit un an durant. Les journaux républicains l'accusent de trahison. Zola se sert de cette nouvelle collaboration comme d'une tribune pour matraquer les détracteurs de *L'Assommoir.* Mais les polémiques sans fin lui paraissent de plus en plus vaines. Il fait ses adieux au journalisme le 22 septembre 1881.

Avec ses enfants, Denise et Jacques (d'après une photo de Jeanne Rozerot, 1902).

GIANCARLO COSTA/BRIDGEMAN IMAGES

RETOUR À ARISTIDE MACQUART

La lassitude de Zola s'explique aussi par les malheurs de l'année précédente. En 1880, il a perdu sa mère, sur laquelle il s'est montré d'une grande discrétion, mais qu'il a entretenue toute sa vie. Et il a perdu Flaubert, son plus sincère ami du dîner des auteurs sifflés. Il a tout de même eu le temps d'écrire *La Joie de vivre* (dont le titre est une antiphrase, puisqu'il raconte les malheurs en série d'une jeune paysanne qui garde malgré tout son allant), et *Pot-Bouille,* qui lui vaudra d'être assigné par un certain Deverdy, dont le nom se retrouve dans le roman, ce qui lui fera encore de la publicité. Puis c'est *Au Bonheur des Dames,* ou les aventures heureuses de Denise, qui finira par épouser le patron du grand magasin dans lequel elle travaille. À la fois roman de femmes et roman sur l'exploitation des femmes, l'ouvrage dépasse le succès de *L'Assommoir* et a droit à une réception critique très positive. Zola attribue cette réussite à la stupidité du public, qui aime les histoires attendrissantes portant sur des personnages honnêtes.

Au début de 1884, Zola s'attaque à *Germinal,* son « grand coquin de roman », qui le pousse à visiter les mines d'Anzin. Cette fois, tout le monde s'incline devant la forme du texte – pour mieux en évacuer le fond. Pourtant, Zola n'appelle pas à la révolution : « Ce que j'ai voulu, c'est crier aux heureux de ce monde, à ceux qui sont les maîtres : Prenez garde, regardez sous terre, voyez ces misérables qui travaillent et qui souffrent. […] hâtez-vous d'être justes, autrement […] la terre s'ouvrira, et

1899

Il rentre à Paris, le 5 juin, après onze mois d'exil. En octobre, il publie *Fécondité,* le premier volume de la série des « Quatre Évangiles ».

1902

Émile Zola meurt le 29 septembre.
Le troisième tome des « Quatre Évangiles », *Vérité,* est publié de manière posthume.
Le dernier épisode de la série, *Justice,* restera à l'état de notes.

1908

Les cendres d'Émile Zola sont inhumées dans la crypte du Panthéon, le 4 juin.

Chronologie établie par Alain Pagès

LES PIECES EN VOGUE. – N° 2
THÉATRE DE L'AMBIGU-COMIQUE
L'ASSOMMOIR
PORTRAITS ET COSTUMES DES ACTEURS
Dessinés d'après nature par ALFRED LE PETIT
30 CENT
LA FÊTE de Gervaise
LA MORT de Gervaise
Alfred Le Petit

Affiche pour l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir*, dessins d'Alfred Le Petit (1879).

les nations s'engloutiront dans un des plus effroyables bouleversements de l'histoire. » Zola parle là avec la lucidité que lui confère une connaissance parfaite de son sujet. Ce tour prophétique annonce aussi les futurs « Évangiles » de Zola.

Après *Germinal*, Zola s'attaque à *L'Œuvre*, sur l'art, qui scellera sa rupture avec Cézanne. En février 1886, il passe à *La Terre*, roman sur le monde paysan auquel il pense depuis plus de dix ans – et c'est en partie pour s'informer des affaires paysannes qu'il est devenu conseiller municipal de Médan. Il le termine en mars 1887 avec un allant retrouvé : « Je suis enchanté d'avoir encore lancé ce bouquin-là dans la mare aux grenouilles. À un autre ! » Entretemps, il a manqué de se brouiller avec Daudet et Goncourt en attaquant vigoureusement leur ami Drumont, auteur de *La France juive*, dans un dîner. Zola, dont les origines italiennes sont abondamment exploitées par les caricaturistes xénophobes, ne mange pas le pain de l'antisémitisme.

« Je suis enchanté d'avoir encore lancé ce bouquin-là dans la mare aux grenouilles. À un autre ! »
(à propos de *La Terre*)

« LE POÈTE DU FOND TÉNÉBREUX »

À 47 ans, Zola n'est plus le jeune homme « à la fois râblé et chétif » observé par Edmond de Goncourt à ses débuts. Son ami Céard observe qu'il mange comme « trois romanciers » et qu'il est devenu obèse : 114 centimètres de tour de taille. Zola aime la bonne chère, et Alexandrine, fine cuisinière, le gâte. Toujours préoccupé par sa santé, il réagit par un régime strict. Il est donc plus svelte quand il embauche

DE AGOSTINI PICTURE LIB./M. SEEMULLER/AKG-IMAGES

Jeanne Rozerot, en qui il voit peut-être le souvenir de ses premières héroïnes, pauvres, belles et honnêtes. Elle devient sa maîtresse *(lire p. 34)*, puis la mère de ses enfants. Il écrit *Le Rêve*, absolument chaste, ce que la critique lui reprochera (Anatole France écrira préférer le « Zola à quatre pattes »). Puis c'est *La Bête humaine*, fusion de deux projets anciens (un roman judiciaire et un roman ferroviaire). « Il est le poète du fond ténébreux de l'homme et c'est son œuvre entière qui devrait porter ce titre : *La Bête humaine* », écrit le critique Jules Lemaître. On ne saurait mieux résumer le projet naturaliste.

Zola retourne à son escroc récurrent, Aristide Macquart, dans *L'Argent*, ce qui l'oblige à s'intéresser de près au monde de la Bourse. Cette fois, l'ensemble de la critique lui cède, comme s'il l'avait « écrasée par la masse » ou vaincue à l'usure. En avril 1891, il devient naturellement le président de la Société des gens de lettres, encore active aujourd'hui. Et il travaille à *La Débâcle*, son roman de guerre longuement mûri, dont les ventes dépassent toutes les ventes précédentes. Enfin, *Le Docteur Pascal* boucle le mouvement entamé par *La Fortune des Rougon* en revenant sur les personnages des romans précédents, étudiés par le docteur.

Ici s'arrête – pour un temps – le Zola canonique, celui dont nous nous souvenons. Il n'a pas cessé d'écrire : après « Les Rougon-Macquart », il s'est lancé dans un nouveau cycle (« Les Trois Villes », *lire p. 58)*, qu'il fomentait de longue date, puis un autre (« Les Quatre Évangiles », *lire p. 60)*, lui aussi largement négligé. C'est par l'affaire Dreyfus et par son activisme qu'il se rappelle à notre mémoire oublieuse *(lire p. 64)* : cinq ans de combat, un article historique (le fameux « J'accuse »), une condamnation à la prison, un exil à Londres entrecoupé des visites de sa femme, de sa maîtresse et de ses enfants, des attaques de toutes sortes… Son engagement lui coûtera la vie, puisqu'on sait aujourd'hui que sa mort est sans doute un assassinat perpétré par un artisan anti-dreyfusard *(lire p. 11)*. Mais cela lui donne aussi une stature incomparable. Aujourd'hui, Zola n'est pas seulement un romancier du passé. Il est un archétype – celui de l'écrivain qui se dresse, plume en main, contre l'injustice, et oppose la noblesse de ses principes aux compromissions du monde. Beaucoup de nos contemporains ont tenté d'endosser ce costume…

Alexis Brocas

LES CARNETS D'UN ETHNO-ROMANCIER

Si Zola est réaliste, c'est qu'il se plaisait à mener des enquêtes pour nourrir ses romans.

Zola ethnographe ? La réponse paraît évidente à la lecture de ses *Carnets d'enquêtes* qui furent rassemblés et publiés pour la première fois en 1986 par le spécialiste de Zola Henri Mitterand, dans la prestigieuse collection « Terre humaine » de Jean Malaurie. Au long de cette somme passionnante, on voit l'écrivain, carnet en main, descendre dans les mines, explorer les Halles de Paris, visiter les grands magasins, arpenter la rue de la Goutte-d'Or, la ligne Paris-Le Havre ou le champ de bataille de Sedan pour préparer consciencieusement chacun des titres de ses « Rougon-Macquart » : *La Curée, Le Ventre de Paris, L'Assommoir, Germinal, La Bête humaine*, etc. Il fait le croquis précis du quartier de la Bourse, dresse le plan des pavillons des Halles, multiplie les listes de rues, d'enseignes, d'étoffes, de rituels, d'estaminets, d'appellations authentiques, note mille expressions (« Eh dis donc l'empaillé ! Mais ris donc ! T'es triste comme la rue de la Clé ! »), perce les rapports de pouvoir, les marques de prestige ou de honte, épingle les préjugés et les « réputations » (« Il se dit que les vendeuses à la lingerie où l'uniforme est de coton sont plus honnêtes que les vendeuses à la confection où l'uniforme est en soie »), et pour finir révèle partout, où qu'il aille, dans toute leur acuité, des mondes qui s'ignorent, se tancent ou se heurtent dans une société de la fin du XIXe siècle à la fois lointaine et familière : la Bourse, les beaux quartiers, les cheminots, les soldats, les grisettes, les mineurs, la « haute cocoterie »… Dans ces carnets, la journée d'un commis est consignée heure par heure, les magouilles des directeurs de journaux affairistes sont dévoilées en détail ; on y apprend à quel point les vendeurs du Printemps « sont à la merci des chefs de rayons », qu'une laveuse se paie « 3,5 francs par jour avec café à midi et vin à 4 heures », que, aux Halles, « les resserres pour la marée s'ouvrent à 5 h 20 et ferment à 8 heures du soir », que, dans les corons, « un porion est bien au-dessus d'un piqueur, qui est bien au-dessus d'un herscheur », que, chez tel artiste, il fait si froid que « l'argile gèle » et que, chez telle grue, « il est arrivé qu'on vide les bouteilles de champagne dans le piano ». « Comme toujours, ces observations sur le terrain sont orientées par les besoins propres du roman : un cadre à trouver, une logique à construire, des personnages typiques à camper », note Frédérique Giraud[1]. Un travail qui « fait de la science un credo » et qui permet à Zola de « donner une assise à son réalisme », poursuit-elle. Qui lui permet aussi d'asseoir sa légitimité, et plus généralement celle du naturalisme, sur la scène littéraire face aux « néoromantiques », « symbolistes », « décadents » et « parnassiens » de tous poils. C'est précisément ce qui démarque Zola de l'ethnographe, dont la démarche heuristique est cousine, mais dont le travail de mise en forme diffère radicalement : « Alors que ce dernier doit se priver des ressources de l'imagination et décrire au plus proche la réalité de ce qu'il observe, […] Zola garde toujours son roman en tête au cœur même de ses observations », rappelle Frédérique Giraud. Un ethno-romancier, si l'on veut.

Jean-François Paillard

1. « Quand Zola mène l'enquête : le terrain comme caution scientifique », Frédérique Giraud, *Ethnologie française* 2013/1, vol. 43, Puf.

Un autoportrait de pierres et de verre

Rarement maison d'écrivain aura été si intimement liée à la personnalité de son propriétaire. Zola fut l'architecte et le maître d'œuvre du petit paradis de Médan. Un décor théâtralisé où se lit un vaste rêve romantique.

Trop grande, trop petite, étrange, laide, charmante, curieuse, sombre, lumineuse : du vivant de Zola, déjà, la maison de Médan, 26, rue Pasteur, plonge le visiteur dans la perplexité. Quelque chose en fait une construction hybride, ni maison de campagne ni villa, ni château ni chaumière. Elle change de dimension et de style selon qu'on l'aborde par la rue – façade austère d'école communale – ou par le pont qui enjambe la voie ferrée. Sa dissymétrie saute aux yeux : un petit bâtiment carré, la « cabane à lapins » selon le mot de Zola à Flaubert, flanqué de deux tours, l'une rectangulaire, l'autre hexagonale. Un peu plus loin et en retrait, sur la droite, un pavillon allongé. Pas de style. À l'intérieur, même impression, en plus nuancé. Le grandiose le dispute au petit-bourgeois. Restaurée de 2011 à 2021, la maison de Zola a été regarnie de ses meubles, ses bibelots, ses tapis, ses tentures, ses lampes et ses vases de Chine, ses livres…

LE RÊVE DE JEUNESSE D'ALEXANDRINE ET D'ÉMILE

Voici le gigantesque cabinet de travail dont les baies vitrées ouvrent sur la campagne. Qu'il pleuve, qu'il fasse soleil, Zola est à son poste, assis à la table au milieu de la pièce, les pieds sur l'emplacement du chauffage à vapeur. « Producteur moderne », de 9 heures à 13 heures, tous les jours, huit mois par an. Médan, c'est d'abord cela : la retraite propice au labeur, à l'écart de la foule, condition nécessaire à la construction de l'œuvre. À Paris, le travail de recherche, la constitution du dossier ; à Médan, l'élaboration et la rédaction.

Après les années de vache enragée, après les débuts salués par la critique (« imbécile colossal », « crétin », « littérature putride » et autres tendresses), le succès est venu en 1877 avec *L'Assommoir*. Zola en a profité pour acheter une maisonnette. Chaque nouveau livre va permettre de l'agrandir. Il en est l'architecte et le maître d'œuvre. *Nana* lui offre la tour où se trouveront la salle à manger, le cabinet de travail et la chambre à coucher. Les mineurs de *Germinal* financeront le salon et la salle de billard, la lingerie de Madame et les chambres de bonne. Petit à petit, il achète les terres environnantes jusqu'à la Seine. Médan aura sa ferme, ses serres, son potager, son verger. Sur l'île du Platais, on fait construire un chalet norvégien, le Paradou, comme le jardin d'Éden où l'abbé Mouret succombe à la tentation. Le Paradou ou le retour aux origines. Car c'est cela, Médan : non pas parade d'un nouveau riche qui joue au châtelain, mais paradis, affirmation d'une origine, celle d'un homme qui a conquis seul sa fortune. Edmond de Goncourt a beau jeu de ricaner sur son manque de goût. Quel goût ? Celui qu'on hérite de ses ancêtres, de sa classe, de son éducation ? Le goût d'Émile et d'Alexandrine Zola (car la maison est leur création commune, leur seul enfant que la veuve léguera du reste à l'Assistance publique, payant une dette au bébé qu'elle avait jadis abandonné), ou leur manque de goût, comme on voudra, est celui d'un couple d'anciens pauvres devenus très riches, mais fidèles à leurs rêves de jeunesse.

***Nana* lui offre la tour où se trouveront la salle à manger, le cabinet de travail et la chambre à coucher. Les mineurs de *Germinal* financeront le salon et la salle de billard, la lingerie de Madame et les chambres de bonne**

La maison de Médan restaurée, le cabinet de travail *(à gauche)*, les vitraux *(ci-dessus).*

Et d'abord le romantisme. Exotisme, Moyen Âge, religiosité en font un décor théâtralisé, chargé d'« une bricabracomanie qui étonne », comme le note un contemporain. Des armures, un sarcophage, des statues de saints, des fleurs de lys au plafond, un harmonium avec voix d'anges… Et, partout, le trop-plein, comme la marque d'un style zolien dont l'accumulation est l'une des figures dominantes. Lui-même n'est pas dupe, et l'année où il installe le salon billard – il y trône une colossale cheminée Renaissance dans laquelle, selon Maupassant, on pourrait faire brûler un chêne entier –, il écrit dans *L'Œuvre* à propos de Pierre Sandoz et de sa femme : « Le salon qu'ils achevaient d'installer s'encombrait de vieux meubles, de vieilles tapisseries, de bibelots de tous les peuples et de tous les siècles, un flot montant, débordant à cette heure, qui avait commencé aux Batignolles par le vieux pot de Rouen qu'elle lui avait donné un jour de fête. Ils couraient ensemble joyeusement les brocanteurs, ils avaient une rage joyeuse d'acheter ; et lui contentait là d'anciens désirs de jeunesse, des ambitions romantiques, nées jadis de ses premières lectures ; si bien que cet écrivain, si farouchement moderne, se logeait dans le Moyen Âge vermoulu qu'il rêvait d'habiter à 15 ans. »

L'IMAGINAIRE EN CONSTRUCTION

Le romantisme de Zola se lit particulièrement dans les vitraux dont il habille sa maison, mode d'époque, certes, qui prend ici une signification particulière. Les uns sont empruntés à des églises, les autres faits sur mesure par le maître verrier Henri Babonneau. Dans le salon, se déploie un arbre de vie somptueux dont les branches et les rameaux, plus qu'à la généalogie alcoolisée des Rougon-Macquart, se réfèrent encore au Paradou de *La Faute de l'abbé Mouret*. Est-ce un hasard si, dans *Le Rêve,* se succéderont de longues pages consacrées aux vitraux ? Le vitrail inscrit entre l'artiste et la réalité un écran qui n'en laisse percevoir que des formes vagues. Ces écrans, dont Zola fit la théorie, opposant classicisme, romantisme et réalisme, sont partout dans cette maison. De la glace sans tain de la chambre à coucher aux vitraux des autres pièces, ils nous disent le besoin de s'abstraire, indispensable à toute construction imaginaire. Comme si Zola devait mettre à distance le réel – que des vitres transparentes rendraient trop prégnant. Baigné par leur lumière chaude, porté par leur dessin où se combinent figures géométriques et courbes, bercé par les évocations d'un passé lointain, protégé, séparé, l'artiste peut voir.

« M. Zola est un poète épique et un poète pessimiste. J'entends par poète un écrivain qui, en vue d'un idéal, transforme notablement la réalité, et ainsi modifiée, la fait vivre. » Cette remarque de Jules Lemaître s'applique, autant qu'à l'œuvre, à la maison de Médan, autoportrait de l'homme complexe que fut Zola. On y lit son goût du concret et son imagination, sa modernité et son romantisme, sa modestie et sa fierté d'écrivain à succès, son sens de l'amitié et son besoin de retraite, son amour de la nature et son exigence de règles, son doute perpétuel et ses certitudes. On y lit l'évolution de sa carrière, ses luttes de chef d'école – *Les Soirées de Médan* servirent de manifeste au naturalisme, conférant la célébrité au village –, sa solitude traquée au moment de l'affaire Dreyfus. On y lit le labeur quotidien. On y lit l'intimité d'un intérieur. Et on y lit enfin l'invention du réel, puisque c'est sur la table du cabinet de Médan, entre la route et la voie ferrée, dans la lumière colorée des vitraux, que viendra au jour l'essentiel de son œuvre.

Évelyne Bloch-Dano

NICOLAS SCHIMP/MAISON DE ZOLA

Deux pages d'amour

L'une est l'épouse légitime, l'autre la maîtresse. D'une situation classique dans la France bourgeoise du XIXe siècle, ces femmes d'origine modeste vont donner une version inédite et généreuse.

Jeudi 4 juin 1908. Une silhouette très droite, enveloppée de voiles noirs, s'avance vers le catafalque dressé au milieu du Panthéon. À quelques pas, une autre femme en noir, accompagnée de deux adolescents : Alexandrine Zola a voulu que Jeanne Rozerot et ses enfants, Denise et Jacques, soient à ses côtés lors de la cérémonie officielle. La veille, les cris d'« À bas les Juifs ! À bas Zola ! », hurlés par une foule menaçante, ont retenti tout au long du chemin suivi par le cortège. Le jour même, Louis Grégori, un rédacteur du journal de droite *Le Gaulois*, a tiré sur Alfred Dreyfus. Quelques mois plus tard, on interdira l'accès du caveau à Mme Zola, par mesure de sécurité. Elle n'y retournera que pour l'anniversaire de la mort de son mari, toujours accompagnée de Jeanne Rozerot et de ses enfants. Il lui a fallu du temps pour accepter l'autre femme ; il lui a fallu de l'audace pour l'imposer aux yeux de tous. Elles sont les deux veuves d'Émile Zola.

Avec Alexandrine, Zola a créé une œuvre ; avec Jeanne, il a fondé une famille

« CHÈRE FEMME »

L'une est l'épouse légitime ; l'autre la mère de ses enfants. Trente ans ou presque les séparent. Elles communient dans le même culte de leur héros, qui commençait ses lettres à l'une et à l'autre par les mêmes mots : « Chère femme ». Toutes deux sont grandes et brunes, Alexandrine a posé pour Manet et Cézanne, Jeanne pour l'objectif photographique de Zola. Toutes les deux orphelines de mère, passées de l'autorité d'une marâtre à la protection d'une tante, elles ont eu une jeunesse difficile, l'une à Paris, l'autre en Bourgogne. Elles ont appris le métier de lingère, changé de prénom. Alexandrine, qui se faisait appeler Gabrielle, a repris sa véritable identité avec l'homme de sa vie. Elle a 25 ans quand elle le rencontre, en 1864. Cinq ans auparavant, elle avait accouché d'une petite fille déposée aux Enfants trouvés, et morte en nourrice à 3 semaines, le jour même de ses 20 ans. Elle n'aura plus jamais d'enfants. Au même âge, ou presque, Jeanne met au monde Denise, en 1889, puis Jacques, deux ans plus tard.

***Portrait de Mme Zola*, par Édouard Manet (1879).**

ANDRÉ HELD/AKG-IMAGES

Leur père, Émile Zola, ne les reconnaîtra pas mais les aimera follement, et prendra soin d'eux et de leur mère.

Bien des traits séparent, cependant, les deux femmes : Alexandrine a engagé Jeanne comme femme de chambre, il en restera toujours quelque chose dans leur relation. L'épouse est une maîtresse-femme, la maîtresse une femme de l'ombre. Avec Alexandrine, Zola a créé une œuvre ; avec Jeanne, il a fondé une famille. Il a confié à son personnage Pierre Sandoz le soin de définir sa conception du mariage, « qu'il considérait bourgeoisement comme la condition même du bon travail, de la besogne réglée et solide, pour les grands producteurs modernes » *(L'Œuvre)*. Et le romancier conclut dans une intuition fulgurante : « Il venait d'installer sa mère dans une petite maison des Batignolles, il y voulait l'existence à trois, deux femmes pour l'aimer, et lui les reins assez forts pour nourrir tout son monde. » Le roman est publié en 1886, deux ans avant la rencontre avec Jeanne.

Jeanne Rozerot, photographiée par Émile Zola (v. 1898).

UN TRIO AFFRANCHI DES NORMES SOCIALES

Alexandrine apprend l'existence de Jeanne et des enfants par une lettre anonyme. Elle veut divorcer. Malgré ses promesses à Jeanne, Zola n'acceptera jamais. Refrain classique. Pourtant, il supporte mal la duplicité. La triangulation géographique autour de la gare Saint-Lazare mise en place pour pallier l'absence et faciliter ses allées et venues n'empêche pas le déchirement : le domicile conjugal rue de Bruxelles, Jeanne et les enfants rue Saint-Lazare puis rue du Havre, la maison de campagne à Médan. « Je ne suis pas heureux. Ce partage, cette vie double que je suis forcé de vivre, finissent par me désespérer […]. J'avais fait le rêve de rendre tout le monde heureux autour de moi, mais je vois que cela est impossible, et je suis le premier frappé. » Naïveté ? Inconscience ? Cynisme ? La publication du *Docteur Pascal* en 1893, est un hymne à sa passion sensuelle pour Jeanne. Le livre est dédié à la mémoire de sa mère et… à sa « chère femme ». Dans sa double correspondance avec les deux femmes, leurs prénoms respectifs ne sont jamais énoncés. Alexandrine est la compagne, la confidente de son travail, l'alter ego ; Jeanne, la mère sacrée de ses enfants, mais aussi une grande fille dont il corrige l'orthographe.

Alexandrine conquiert son indépendance, voyage seule en Italie, se fait de nouveaux amis. Et, bientôt, elle accompagne son mari quand il promène les enfants au parc Monceau ou dans les jardins des Champs-Élysées. Elle devient une sorte de grand-mère pour eux, qu'on nomme « La Dame », puis « Bonne Amie ». Ainsi se complexifient les relations dans ce trio qui s'affranchit des normes sociales de l'époque. L'affaire Dreyfus accélère le processus. Alexandrine s'efface pour laisser Jeanne et les enfants rejoindre Zola en Angleterre. Elle se bat pour lui à Paris. Leurs liens se resserrent. On peut apercevoir un reflet idéalisé des liens qui unissent les trois personnages dans *Travail,* le troisième des « Quatre Évangiles ». Luc Froment, le fondateur de la « Cité du bonheur », est aimé de deux femmes. L'une, Sœurette, est la « compagne spirituelle » ; l'autre, Josine, une jeune fille qu'il a sauvée de la misère, aimée passionnément et mère de son enfant.

« LE PÈRE DE NOS ENFANTS »

Cette utopie sociale inspirée de Fourier a pour socle la victoire de l'amour et du don de soi sur l'intérêt et l'égoïsme. Ses « deux anges » veillent sur le héros. Le roman célèbre « le couple, solide, éternel, l'enfant, la vie propagée, un être nouveau, né de l'indissoluble union de deux êtres » et le renoncement de Sœurette, son sacrifice, un « acte du plus haut, du plus pur héroïsme ». Le prénom souligne assez la relation du couple. Est-ce là ce qui inspirera plus tard Alexandrine, ou bien un pacte plus ou moins implicite avec son mari ? Après la mort d'Émile Zola, en 1902, elle prend en charge Jeanne Rozerot, continuant à lui verser sa rente, ainsi que les enfants auxquels elle s'attachera de plus en plus. En 1907, elle obtient du Conseil d'État le décret officiel qui leur accorde le droit de porter le nom de Zola. « Ce grand nom c'est à vous qu'ils le devront, lui écrit Jeanne. Et je souhaite que vous et moi nous ayons encore de longues années à être auprès de nos enfants et à veiller sur eux, car vous et moi sommes toute leur famille […]. » Quant à Zola, il est devenu sous la plume d'Alexandrine « notre cher mort » ou « le père de nos enfants ».

On ne s'étonnera pas que l'annonce officielle du mariage de Denise avec Maurice Le Blond soit faite par « Madame A. Émile-Zola et Madame Rozerot ». Une photo de 1910 les montre côte à côte au premier rang, lors du pèlerinage annuel en l'honneur de Zola à Médan, toutes deux en élégantes robes noires à jabot. Depuis cinq ans, la maison n'appartient plus à Alexandrine. Elle en a fait don à l'Assistance publique. La Fondation Émile-Zola est destinée aux enfants. Ils sont non seulement l'avenir, mais l'acquittement de sa dette à l'égard du passé. « Mon désir est réalisé », peut-elle écrire à Denise, la fille de Jeanne. La boucle est bouclée.

Évelyne Bloch-Dano

AKG-IMAGES

Une capitale à l'œuvre

Longtemps Zola fut un Parisien mobile, forcé, par la modicité de ses revenus, à de nombreux déménagements. Cela lui permit de prendre la mesure des trépidations de la ville dans sa marche vers le progrès et de l'inscrire dans ses romans.

Plus de la moitié des vingt romans qui composent la saga des « Rougon-Macquart » se déroule à Paris. Après *Lourdes* et *Rome,* la capitale donne aussi son nom au dernier volume de la trilogie des « Trois Villes », publié en 1897. Elle y sert de décor à la renaissance de Pierre Froment, alter ego sur bien des points de l'auteur lui-même. On ne peut mieux dire que Paris est une source d'inspiration permanente pour Zola, quand ce n'est pas le personnage principal de ses livres.

Une plaque apposée sur la façade du 10 de la rue Saint-Joseph, dans le 2e arrondissement de Paris, rappelle aux passants qu'Émile Zola naquit ici en 1840. Cependant, comme on le sait, il passa son enfance et son adolescence à Aix-en-Provence : son père, ingénieur d'origine italienne, y avait été appelé en 1843 pour édifier un barrage et un canal destiné à alimenter la ville en eau. Si la famille s'installa dans la capitale, ce fut à la suite d'une tragédie. Le père mourut en effet de façon prématurée en 1847. Le deuil fut rapidement suivi de la ruine. En procès contre la Société du canal de Provence, Mme Zola prit alors la décision de monter à Paris avec l'espoir d'y trouver des appuis et de régler favorablement la succession de son mari.

Émile Zola avait 18 ans lorsqu'il dut quitter ses amis, dont le jeune Paul Cézanne, la brutale lumière du Sud, l'odeur des pins sublimée par la chaleur, pour le ciel en demi-teintes et la grisaille bleutée des pavés de la capitale. Les Zola s'installèrent d'abord au 63, rue Monsieur-le-Prince[1]. Émile était inscrit au lycée Saint-Louis tout proche, boulevard Saint-Michel. L'année suivante, ils déménagèrent au 241, rue Saint-Jacques. Changeant régulièrement de domicile, ils habitèrent une dizaine d'années le Quartier latin ou un arrondissement proche. De nombreuses maisons y proposaient alors des garnis et faisaient table d'hôtes, ce qui s'expliquait par la présence des universités alentour, comme la Sorbonne ou l'école de médecine. La population changeante des étudiants composait un voisinage remuant, parfois tapageur. On trouvait par les rues des marchands de vin, des gargotes agrémentées d'une salle de billard où l'on pouvait se réunir, fumer et boire dans une ambiance chaleureuse, ainsi que de modestes marchands de bouillon et de bœuf cuit qui proposaient une restauration rapide et peu onéreuse. Des artisans, ébénistes, tapissiers, teinturiers, chapeliers, cordonniers, tenaient boutique au pied des immeubles. Outre les couturières à façon, des ouvrières dont le métier est aujourd'hui tombé en désuétude, comme les giletières, brodeuses, repasseuses ou piqueuses de bottines, agrémentaient l'atmosphère pittoresque du quartier. Aux premier et deuxième étages, logeaient surtout des membres de professions libérales, architectes, avocats, professeurs, ainsi que des rentiers. Aux niveaux supérieurs, enfin, on trouvait dans des logements exigus et souvent insalubres les femmes de ménage, garçons d'épicerie, maçons…

Au chagrin et au déchirement qui avaient accompagné l'installation d'Émile Zola à Paris, se mêlaient l'incompressible énergie et les espoirs fous de la jeunesse. Il était tout de même à Paris ! Autrement dit, dans la ville de Hugo et Musset, dans celle aussi de Balzac, l'idéal pour un aspirant littérateur. Lequel comprit très rapidement que cet endroit serait la matrice de son inspiration. « Hé bien ! écrit-il en 1884 dans la préface à l'édition illustrée d'*Une page d'amour,* dès ma vingtième année, j'avais rêvé d'écrire un roman dont Paris, avec l'océan de ses toitures, serait un personnage, quelque chose comme le chœur antique. »

> « Dès ma vingtième année, j'avais rêvé d'écrire un roman dont Paris, avec l'océan de ses toitures, serait un personnage, quelque chose comme le chœur antique »

UNE SPLENDEUR GRATUITE

Paris stimule le pouvoir créateur en vous mettant sous les yeux tant de vies, qui sont autant de romans. Omniprésent, il est le témoin silencieux des drames que vivent les humains. Mais c'est aussi un monstre qui excite les bas instincts, attire les profiteurs et autres margoulins de la finance. À cette époque, le préfet Haussmann a fait de la ville un chantier qui durera deux décennies. De vieux quartiers populaires ont été détruits pour faire place à de larges avenues, ce qui déchaîne l'appétit des spéculateurs immobiliers, en particulier dans le quartier Monceau. Dans *La Curée,* lorsqu'il arrive à Paris en 1852, Saccard s'installe avec sa famille dans un « étroit logement » de la rue Saint-Jacques… Ce loup a senti

Travaux haussmanniens de démolition au Quartier latin, vers 1860 (gravure).

MUSÉE D'ORSAY/UNIVERSAL HISTORY ARCHIVE/UIG/BRIDGEMAN IMAGES

une proie. « Pendant qu'Angèle défaisait les malles, écrit Zola, il éprouva l'âpre besoin de courir Paris, de battre de ses gros souliers de provincial ce pavé brûlant d'où il comptait faire jaillir des millions. […] Il avait la vision très nette de la bataille qu'il venait livrer, et il ne lui répugnait pas de se comparer à un habile crocheteur de serrures qui, par ruse ou par violence, va prendre sa part de la richesse commune qu'on lui a méchamment refusée jusque-là. […] Pendant près de deux heures, il alla ainsi de rue en rue, goûtant les voluptés d'un homme qui se promène dans son vice. »

Malgré tout, Zola aime Paris, et il l'aime d'un amour sensuel. Il est vrai que la ville devient réellement grandiose si vous prenez de la hauteur, comme pour une prise de vue panoramique. C'est pourquoi il la peint dans ses livres depuis Montmartre ou Passy, et même depuis le sommet de la colonne Vendôme. Le fleuve offre aussi de magnifiques perspectives. Dans *L'Œuvre,* Claude et Christine se promènent dans un paysage royal, d'une splendeur gratuite. « Ah ! que de beaux couchers de soleil ils eurent, pendant ces flâneries de chaque semaine ! Le soleil les accompagnait dans cette gaieté vibrante des quais, la vie de la Seine, la danse des reflets au fil du courant […]. Tandis qu'ils avançaient, la braise ardente du couchant s'empourprait à leur gauche, au-dessus de la ligne sombre des maisons ; et l'astre semblait les attendre, s'inclinait à mesure, roulait lentement vers les toits lointains, dès qu'ils avaient dépassé le pont Notre-Dame, en face du fleuve élargi. Dans aucune futaie séculaire, sur aucune route de montagne, par les prairies d'aucune plaine, il n'y aura jamais des fins de jour aussi triomphales que derrière la coupole de l'Institut. C'est Paris qui s'endort dans sa gloire. »

UNE VIE DE MISÈRE ET DES LOYERS TROP CHERS

En 1860, Zola et sa mère déménagent 35, rue Saint-Victor, dans le 5e arrondissement. Le futur écrivain a 20 ans. Il occupe une petite chambre au septième étage de l'immeuble. Le voilà un peu frère des

***Les Halles*, peinture de Léon Lhermitte destinée à l'hôtel de ville de Paris (1895).**

poètes désargentés ou des rapins décrits par Henry Murger dans ses *Scènes de la vie de bohème*. Le 13 juin, il décrit son logement dans une lettre à Cézanne : « L'habitation la plus haute du quartier, une immense terrasse, la vue de tout Paris, une chambrette délicieuse que je vais meubler dans le dernier chic, divan, piano, hamac, pipes en foule, narguilé turc, etc. Puis des fleurs, puis une volière ; puis un jet d'eau, une véritable féerie. » Ivresse de poète… Zola mène en réalité une existence difficile. On peut même parler de misère. Le loyer constitue une charge à laquelle il n'est pas toujours possible de faire face. À partir de février 1861, nouvelle mansarde, 24, rue Neuve-Saint-Étienne-du-Mont, aujourd'hui rue Rollin. Zola habite seul pour la première fois, sa mère demeurant au 21 de la même rue. C'est un garni médiocre aménagé au grenier et battu par les courants d'air. Il ne dispose même pas de cheminée. Certes. Mais c'est ici que Bernardin de Saint-Pierre écrivit une partie de ses œuvres ! Ne serait-ce pas un signe ? « Un vrai bijou que cette nouvelle chambrette, écrit Zola à Cézanne ; petite, il est vrai, mais égayée par le soleil et surtout originale au possible. On y grimpe à l'aide d'un escalier tournant. Deux fenêtres, l'une au midi, l'autre au nord. En un mot, un belvédère, ayant pour horizon presque toute la grande ville. »

Deux mois plus tard, Zola habite rue Soufflot, « un hôtel garni, misérable et louche » qu'il évoque dans *La Confession de Claude*. Ses voisins sont des étudiants et des filles. Les chambres sont meublées, mais « quel air misérable et honteux ont ces draperies rouges, éraillées et grises de poussière, ces meubles noirs et graisseux, ces faïences fêlées, ces objets sans nom, loques et débris qui s'étalent le long des murs humides […]. Je me suis senti attristé par l'aspect malsain de cette chambre, j'ai respiré avec dégoût cet air épais et nauséabond, puant la poussière, le vieux vernis et les étoffes fanées, odeur âcre et étouffante qui est la même dans tous les hôtels. »

« L'art est là, tout autour de nous, un art vivant, inconnu. Je sais certaines échappées, dans Paris, qui me touchent plus profondément que les grandes Alpes et les flots bleus de Naples. Les pierres des maisons me parlent ; il passe dans le brouillard des rues une voix amie ; à chaque trottoir un nouveau tableau se déroule »

BATIGNOLLES ET MONTMARTRE

À partir de mars 1862, la situation matérielle s'améliore un peu : Zola a trouvé un emploi subalterne à la librairie Hachette, boulevard Saint-Germain. Il déménage avec sa mère au 7, impasse Saint-Dominique (aujourd'hui impasse Royer-Collard), cette fois dans un immeuble de rapport. Il le décrit dans *Le Vœu d'une morte* : « Son compagnon le mena dans la petite chambre qu'il occupait impasse Saint-Dominique-d'Enfer, au n° 7. La maison est aujourd'hui démolie. C'était un vaste logis, aux larges escaliers, aux longues fenêtres, qui avait servi autrefois de couvent ; les mansardes, situées sur le derrière, dominaient de grands jardins plantés de beaux arbres. »

L'accalmie ne dure pas. Dès la fin de l'année, les Zola vont habiter 62, rue de la Pépinière (aujourd'hui rue Daguerre), à Montrouge, où le loyer est moins onéreux. Puis, en juillet 1863, les revoici dans le quartier du Val-de-Grâce, 7, impasse des Feuillantines. Comme de coutume, l'immeuble est distribué en appartements bourgeois et chambres d'ouvriers aux étages supérieurs. Mais, une fois de plus, le loyer est trop élevé. Le 18 mai 1864, Zola n'a pas encore acquitté le terme d'avril ! Et c'est un nouveau déménagement, pour le 278, rue Saint-Jacques, en juillet 1864.

À peine six mois plus tard, Zola et sa mère habitent 142, boulevard

CC0 PARIS MUSÉES/MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS, PETIT PALAIS

Montparnasse. Il gagne 200 francs à la librairie Hachette, mais il arrive à doubler son salaire en collaborant à des journaux. Le 6 février 1865, il écrit à son ami de jeunesse Valabrègue : « Je donne toutes les semaines un article de 100 à 150 lignes au *Petit Journal* et, tous les quinze jours, un article de 500 à 600 lignes au *Salut public de Lyon* […] de sorte que je me fais environ 200 francs par mois avec ma plume. » Le jeune auteur se démène. Il a même trouvé un éditeur pour ses *Contes à Ninon*. Il peut maintenant considérer une éventuelle carrière littéraire avec plus d'assurance.

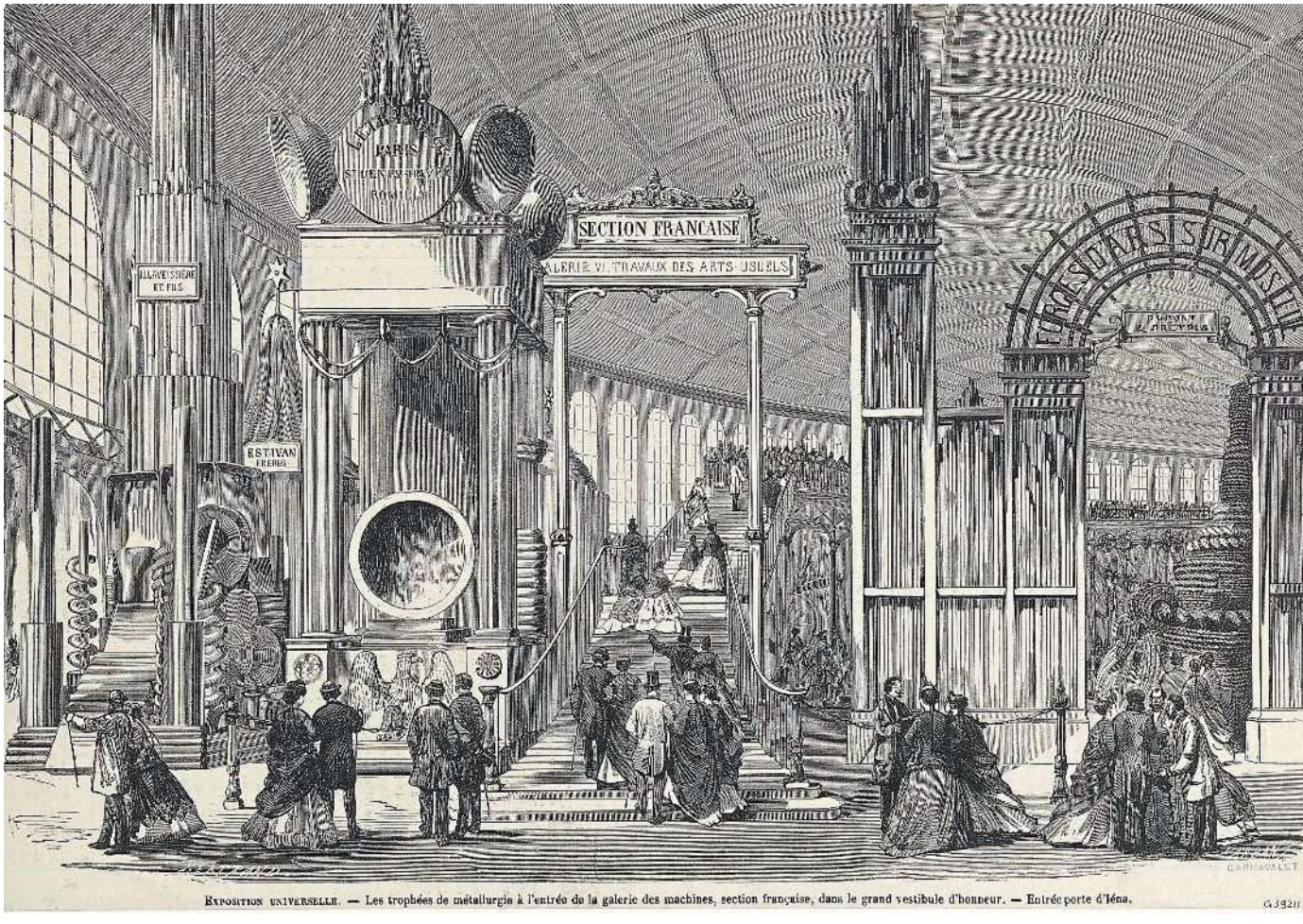
Après un bref séjour rue de l'École-de-Médecine, Zola se met en ménage avec Gabrielle-Alexandrine Meley, qu'il épousera en 1870. Ils logent 10, rue de Vaugirard, près de l'Odéon. L'immeuble est principalement habité par des rentiers. Et l'appartement cette fois est confortable. Il comprend salle à manger, chambre à coucher, salon, cuisine, chambre d'ami, terrasse. Zola pourrait s'y sentir plus confiant en l'avenir. Mais l'année 1867 est particulièrement difficile. C'est alors que les Zola quittent la rive gauche pour gagner définitivement les Batignolles ou le périmètre alentour. Ils habitent d'abord à l'angle de la rue Moncey et de la rue de Clichy[2].

Jusqu'à sa mort suspecte, ou son assassinat présumé, en 1902, Zola occupera cinq autres logements dans ce quartier, que ce soit rue Truffaut, rue de la Condamine, rue Saint-Georges (aujourd'hui rue des Apennins), rue de Boulogne (aujourd'hui rue Ballu) et enfin 21 bis, rue de Bruxelles, où il emménage en 1889.

Les Batignolles offrent à l'écrivain à la fois la stimulation et la tranquillité dont il a besoin pour créer. Son ami Édouard Manet, dont les théories picturales influencent sa conception du naturalisme en littérature, habite le quartier. Autour de lui se réunit un groupe d'amis très remuant, parmi lesquels on compte Renoir, Bazille, Sisley, Nadar, Monet… Durant les années 1870, Zola est un habitué du café Guerbois, 11, grande-rue des Batignolles, aujourd'hui 9, avenue de Clichy, où se réunissent ces révolutionnaires de l'art moderne.

Aux Batignolles, Zola vit en quelque

À propos de l'Exposition universelle de 1867, à Paris (gravure de Nicolas Barbant), Zola écrit : « Paris me fait, en ce moment, l'effet d'une énorme et puissante machine, fonctionnant à toute vapeur avec une furie diabolique. »



Exposition universelle. — Les trophées de métallurgie à l'entrée de la galerie des machines, section française, dans le grand vestibule d'honneur. — Entrée porte d'Iéna.

CC0 PARIS MUSÉES/MUSÉE CARNAVALET

Montmartre, dans le 18e arrondissement, vers 1900 (photo attribuée à Emmanuel Pottier).

sorte parmi ses personnages. La maison bourgeoise où il s'installe en premier rappelle celle de *Pot-Bouille*. Derrière l'hypocrite apparence des « belles portes d'acajou luisant », la réalité est sordide : disputes, adultères, bassesses de toutes sortes. À l'image, finalement, de ce qu'est en plus grand la société tout entière.

La rue Véron, à Montmartre, où habite *Nana,* n'est pas loin. La Goutte d'Or, décor inoubliable de *L'Assommoir,* et quartier de Gervaise, non plus. On s'y saoule à mort au café du père Colombe, qui se trouvait au carrefour Barbès actuel. Amateurs de noces à tout casser, Lantier et Coupeau s'aventurent même grande-rue des Batignolles pour manger des tripes à la mode de Caen. Leurs déambulations composent un véritable guide gastronomique. « En bas de Montmartre, ils trouvaient les meilleures huîtres du quartier, à la *Ville de Bar-le-Duc*. Quand ils se risquaient en haut de la butte, jusqu'au *Moulin de la Galette,* on leur faisait sauter un lapin. Rue des Martyrs, les *Lilas* avaient la spécialité de la tête de veau ; tandis que, chaussée Clignancourt, les restaurants du *Lion d'Or* et des *Deux Marronniers* leur donnaient des rognons sautés à se lécher les doigts. »

DANS LE TOURBILLON DE LA VILLE

Zola aimait le bouillonnement social de son époque. Il le connaissait bien et savait qu'il pouvait en sortir le meilleur comme le pire. Il était aussi fasciné par les innovations industrielles et scientifiques : aérostats, chemins de fer, électricité. Voici ce qu'il écrit en 1867 dans *Le Figaro* à l'occasion de l'ouverture de l'Exposition universelle : « Paris me fait, en ce moment, l'effet d'une énorme et puissante machine, fonctionnant à toute vapeur avec une furie diabolique. Les pistons plongent et s'élèvent violemment, le volant tourne, pareil à la roue d'un char gigantesque ; les engrenages se mordent de leurs dents de fer. Tout le mécanisme est secoué par un labeur de géant. L'acier grince et luit, souffle et se plaint. Les membres trapus de la machine se tordent, s'allongent, se raccourcissent, vont et viennent ; et, par instants, dans le grondement sourd de toutes ces pièces qui se heurtent et s'écrasent, la vapeur en s'échappant jette un cri aigu, d'une sécheresse déchirante. »

Cependant, comme l'annonce la tante Phasie dans *La Bête humaine* : « On va vite, on est plus savant… Mais les bêtes sauvages restent des bêtes sauvages, et on aura beau inventer des mécaniques meilleures encore, il y aura quand même des bêtes sauvages dessous. » C'est que Paris est fait de la chair des hommes et

CC0 PARIS MUSÉES/MUSÉE CARNALET

des femmes, qui peuvent montrer des visages contradictoires, parfois inquiétants. La vitesse admirée peut brusquement s'emballer. En attendant, que d'émotions nouvelles, inédites, modernes en un mot, procure le progrès ! Dans *Paris,* qui clôt la trilogie des « Trois Villes », Zola prophétise un avenir radieux dont la capitale serait le vecteur. Sur fond de crise, d'attentats anarchistes, de scandales financiers, il veut croire que la science et l'industrie, qui s'épanouissent à Paris plus que nulle part ailleurs, apporteront le bonheur à l'humanité…

Pour lui, la capitale reste le contraire de la province, que ce soit le Plassans des « Rougon-Macquart », ou l'Aix-en-Provence de sa jeunesse, où l'on étouffe dans l'immobilisme, le conservatisme et les sournoiseries mercantiles… Paris, au contraire, c'est le mouvement. La vie y tourne à plein régime. « Ah qu'ils ont tort, ceux qui vont chercher l'art à des centaines de lieues ! écrit Zola dans *La Cloche* en janvier 1872. L'art est là, tout autour de nous, un art vivant, inconnu. Je sais certaines échappées, dans Paris, qui me touchent plus profondément que les grandes Alpes et les flots bleus de Naples. Les pierres des maisons me parlent ; il passe dans le brouillard des rues une voix amie ; à chaque trottoir un nouveau tableau se déroule. »

UNE CATHÉDRALE DE MÉTAL

Deux livres célèbres de Zola, *Au Bonheur des Dames* et *Le Ventre de Paris,* sont particulièrement inspirés par les innovations de son époque. Le grand magasin d'Octave Mouret, dans le premier, est situé place Gaillon, au coin de la rue de la Michodière et de la rue Neuve-Saint-Augustin. Il rappelle Le Bon Marché d'Aristide Boucicaut, dont le bâtiment de la rue de Sèvres a été construit en 1869 ; pour le décrire, Zola s'est aussi renseigné sur le fonctionnement des Grands Magasins du Louvre, rue de Rivoli, dont l'origine remonte au milieu des années 1850.

Les Halles de Baltard n'étaient pas encore terminées lorsque, en 1871-1872, il écrivit *Le Ventre de Paris*. On avait détruit plus de 300 maisons pour les édifier. Ainsi le marché central était-il appelé à occuper plus de 3 hectares. La grande nouveauté architecturale consistait en l'emploi de la fonte, matériau qui autorisait des audaces jusqu'ici inédites. Zola admirait la grandeur et la légèreté de cette cathédrale de métal et de verre grouillant de victuailles. C'était elle, le personnage principal de son livre !

Au fil de ses nombreux déménagements, Zola a pu découvrir tous les échelons de la société parisienne et s'en imprégner intimement. Il ne pouvait y avoir meilleure école que cette relative instabilité pour un romancier débutant qui allait faire de l'analyse quasi ethnographique de son temps un outil essentiel de son œuvre. Mais il ne s'agissait pas seulement d'observation. On pourrait presque dire que Zola a vécu dans ses livres avant de les écrire. Curieusement, et c'est une réussite qui lui est propre, il a fait de sa ville un mythe à force de réalisme.

Serge Sanchez

« Paris me fait, en ce moment, l'effet d'une énorme et puissante machine, fonctionnant à toute vapeur avec une furie diabolique. […] Tout le mécanisme est secoué par un labeur de géant »

1. Au sujet des adresses parisiennes de Zola, on consultera avec profit l'article de Colette Becker dans *Les Cahiers naturalistes*, n° 43, 1972, « Du garni à l'hôtel particulier : quelques aperçus sur la vie et l'œuvre de Zola à partir des calepins cadastraux ».
2. Et non de l'avenue de Clichy comme l'ont écrit la plupart des auteurs.

Au Bon Marché, « le magasin de nouveautés » (litho. d'Alexandre Lunois, 1902).

CC0 PARIS MUSÉES/MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS, PETIT PALAIS

Jean Gabin, dans *La Bête humaine*, adaptée par Jean Renoir (1938).

ALBUM/PARIS FILM/AKG-IMAGES

Sur la piste de la bête humaine

« Poète du fond ténébreux de l'homme », Zola s'est servi de la science de son temps pour construire ses romans. Mais il s'est aussi appuyé sur ses intuitions et sa vision du monde : aux forces du mal à l'œuvre dans les textes édifiants, il préférait celles de la nature. Plongez dans les récits d'un homme capable d'élaborer son projet de saga familiale avec dix romans d'avance, de visiter tous les groupes sociaux grâce à sa méthode d'enquête, et de faire parler aussi bien les mineurs *(Germinal)*, les artisans charcutiers *(Le Ventre de Paris)*, que les grands de ce monde *(Son Excellence Eugène Rougon)*…

Une souche féconde

Le « premier épisode » des « Rougon-Macquart » paraît installer de manière classique les bases du cycle, notamment celles de son arbre généalogique. Par-delà l'étude de mœurs, s'y manifeste un souffle cosmique, celui des « Origines », selon les mots de l'écrivain.

Par François-Marie Mourad

Orphelin de père, d'origine mêlée, fils de la misère, Zola est le prototype de l'écrivain résilient, qui n'a eu de cesse de renaître et de se justifier d'exister, dès son entrée dans le champ littéraire à l'âge de 23 ans. De Michelet, le maître qu'il s'est donné et dont il a tant aimé *Le Peuple* et *Bible de l'humanité,* il a retenu l'idée qu'une civilisation se renouvelle par ses barbares. Quant à l'artiste, s'il veut échapper aux rôles convenus de truqueur, d'amuseur public ou de complice de la culture dominante, il doit imposer son originalité, « le retour aux origines », selon la formule d'Antoni Gaudí, qui s'attellera à sa propre Sagrada Familia (« sainte famille » en espagnol) en 1883, à 31 ans… Le 1er juillet 1871, au même âge, Zola, qui n'était encore qu'un « homme de lettres » parmi d'autres, a posé la première pierre d'une monumentale « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire » ; et, dit-il, « le premier épisode : *La Fortune des Rougon,* doit s'appeler de son titre scientifique : *Les Origines* ». Le pluriel est singulier, le programme hybride, le roman inclassable.

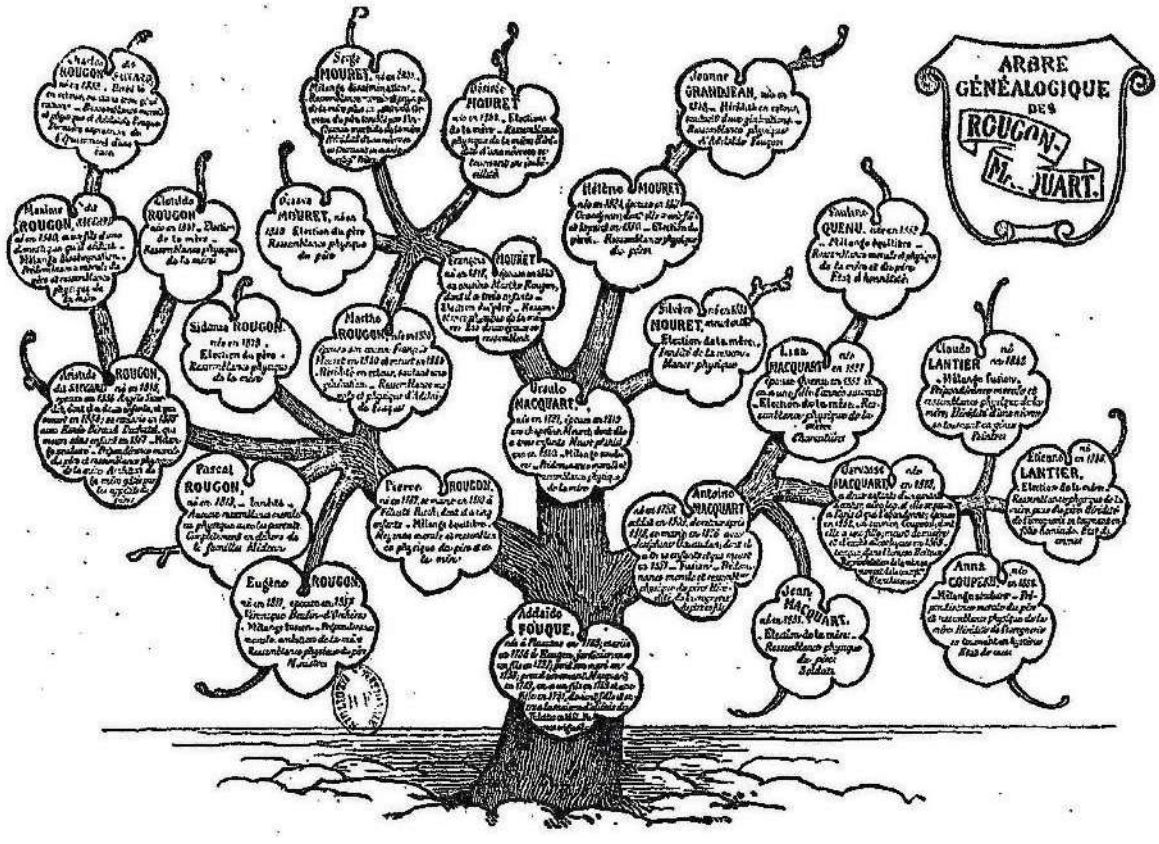
AUX ORIGINES DE LA « SALE FAMILLE »

Pour la majorité des lecteurs qui ont découvert « Les Rougon-Macquart » par *L'Assommoir, Nana, Germinal,* ou *Au Bonheur des Dames,* le roman qui ouvre la série présente tous les avantages de l'exposition classique. On apprend, comme dans les plus anciennes mythologies, qu'« il y a une haine entre les deux branches » de cette lignée. Le chapitre II fournit des informations utiles : l'ancêtre, Adélaïde Fouque, bientôt Tante Dide, née en 1768, a « connu » deux hommes, tôt disparus, d'abord le paysan Rougon, à l'origine de la branche « légitime », puis elle est devenue la maîtresse d'un « gueux », le braconnier Macquart. De là, advient une nombreuse et « sale famille », comme dit Antoine Macquart, père de Gervaise *(L'Assommoir),* de Lisa *(Le Ventre de Paris)* et de Jean *(La Terre* et *La Débâcle)*… Pierre Rougon, qui rêve de voir son encombrant demi-frère disparaître, pour se laver « de sa tache originelle », est lui-même le père d'Eugène *(Son Excellence Eugène Rougon),* d'Aristide *(La Curée, L'Argent),* de Pascal *(Le Docteur Pascal)*… Pour aider le lecteur à s'y retrouver, Zola adjoindra à *Une page d'amour,* en 1878, un arbre généalogique, où l'on retrouvera « la grande souche de l'aïeule », les branches et les fruits, souvent amers, des Rougon – les bourgeois parvenus –, des Macquart – le peuple –, et des Mouret – les petits-bourgeois.

Avec cette insolite *Fortune des Rougon*, il conjoint deux inspirations, le grotesque et le sublime, le sacré et le profane, sans chercher à masquer leur antinomie

Justement, l'arbre et la végétation prolifèrent déjà dans *La Fortune des Rougon,* comme bientôt dans le Paradou de *La Faute de l'abbé Mouret,* et ils déterminent une autre lecture de la généalogie, au sein d'un plus vaste système racinaire. Bien sûr, cette première « conquête de Plassans » est un roman historique qui transpose, dans une ville de province inspirée d'Aix-en-Provence, les évènements dramatiques de l'insurrection du Var dans les jours qui ont suivi le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte, en décembre 1851. Mais Zola n'est ni Eugène Ténot, l'historien républicain dont il s'inspire, ni Marx, qu'il préfigure par la qualité de son analyse politique et sociale du second Empire, ni Taine, qui comprendra autrement les origines de la France contemporaine.

En vérité, que sont les agissements grotesques de bourgeois provinciaux qui font leur fortune sur le corps de la République agonisante, une main à la boutonnière et le talon dans une mare de sang ? Même s'ils sont étudiés, avec un art qui met à profit les leçons de Balzac et le cynisme de Flaubert, le roman est ailleurs. Le chapitre premier donne le frisson : il y est question d'un saint céphalophore, d'un cimetière sous la lune, d'un couple d'enfants amoureux, d'ossements, de « poiriers aux bras tordus, aux nœuds monstrueux ». Littérairement le texte oscille entre la fable sacrée, le poème en prose, le roman gothique, « Une charogne » de Baudelaire, la description des catacombes de l'*Histoire de la Révolution française* et l'univers souterrain des *Misérables*. S'il annonce « l'idylle dans un sombre drame », comme dit Zola



Arbre généalogique des Rougon-Macquart tel que présenté dans *Une page d'amour* (1878), huitième roman de la série de vingt.

dans une des réclames auxquelles il avait songé pour faire connaître son roman, cet étonnant prologue va plus loin : il fonde les origines du naturalisme zolien, notion controversée et le plus souvent incomprise.

« RIEN N'EXISTE EN DEHORS DE LA NATURE »

Les Origines : en dotant ce mot de la majuscule de majesté, dans sa préface, Zola indique que sont premiers, dans l'ordre des choses et du monde, le temps, la nature et la vie. C'est à cette réalité première et ultime que la « science » du roman donne accès, dans un temps positiviste où l'on exige que toutes les « sciences » s'allient dans la quête des fondements, pour prendre le relais des religions destituées et des mythologies défaites. Zola, s'il n'exclut aucun moyen de la connaître, rend toujours un hommage appuyé à la nature, en laquelle se résorbent les oppositions, où vie et mort fusionnent tandis que, dans leurs espaces artificiels, la ville, le village, le quartier, la maison, le salon, la chambre, dans leurs cages en somme, les bêtes humaines « courent les unes sur les autres, voilà tout », comme disait Balzac, fondant par là-même une éthologie littéraire à laquelle le naturaliste Zola souscrit. Mais, avant la transposition épistémologique, il y a bien chez Zola une « doctrine selon laquelle rien n'existe en dehors de la nature ». À travers les plis de leur pelisse, cette deuxième peau qui les confond en un seul être – l'androgyne originel –, Miette et Silvère, les orphelins mystiques qui surgissent de nulle part au début de *La Fortune des Rougon,* sont indemnes de l'« écrasement que les larges horizons indifférents font peser sur les tendresses humaines ». Car qu'est-ce que l'homme dans l'univers, pour reprendre la grande question de Pascal ? S'il fait le choix de la vie artificielle, du simulacre et de la mythomanie, il ne sera jamais qu'une pièce rapportée, un pantin gesticulant ou pantelant, en haut ou en bas de l'échelle sociale, déterminé par « le milieu et les circonstances ». S'il accepte – comme le font Silvère, le sylve, et Miette, la petite chose – de n'être qu'une parcelle du monde et de se laisser envahir par l'amour, même au prix de la mort, alors il sera transfiguré. Au chapitre v du roman, Zola raconte avec une ferveur tout écologique l'« Histoire d'un ruisseau », la Viorne, qui accueille les nageurs pour une merveilleuse « hylogénie », une reconnaissance par les eaux : « Silvère, de peau brune, apparut dans la nuit comme le tronc assombri d'un jeune chêne, tandis que les jambes et les bras de la jeune fille, nus et arrondis, ressemblaient aux tiges laiteuses des bouleaux de la rive. » Et le romancier de conclure : « C'était, sous la nuit tiède, au milieu des feuillages pâmés, deux innocences nues qui riaient. »

Quand il fait alterner ce genre d'évocation poétique avec ses tableaux de mœurs assassins, Zola noue les deux origines de son inspiration : la satire et le cantique, la diatribe et l'évangile. L'encre de son écriture a toujours trempé dans ces deux godets, le rose des *Contes à Ninon,* le rouge de *Mes haines*. Pour la première fois, avec cette insolite *Fortune des Rougon* qui devait assurer sa propre fortune littéraire, il conjoint les deux inspirations, sans chercher à masquer leur antinomie. En exhibant avec une même force le grotesque et le sublime, la nature et la culture, le conscient et l'inconscient, le sacré et le profane, l'histoire et le mythe… Zola ne dévoile-t-il pas le grand secret des fictions dont toute vie est tissée, depuis les origines ?

BIOGRAPHIE

Professeur de chaire supérieure au lycée Montaigne de Bordeaux, **François-Marie Mourad** a édité et commenté de nombreux textes de Zola : dans la collection GF de Flammarion, *Le Roman expérimental, Mes haines, Contes et nouvelles, La Curée* ; en Classiques de Poche, *La Confession de Claude*, le premier roman de Zola.

GALLICA

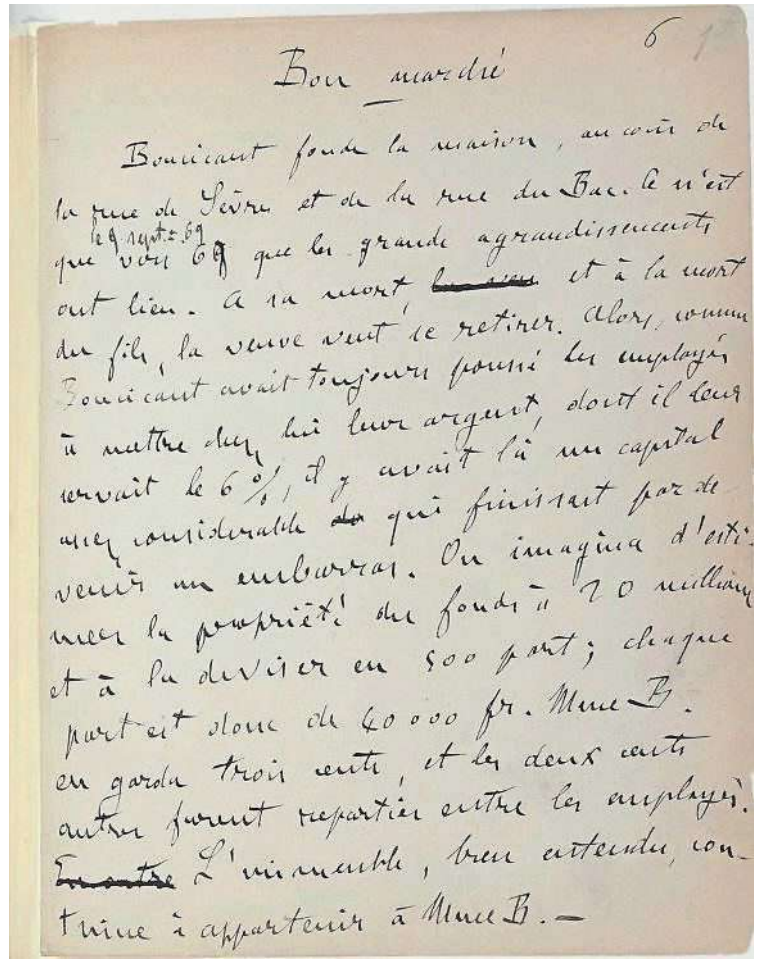
De la documentation au roman

Notes, schémas, plans… La méthode d'écriture de Zola impliquait de vastes travaux préparatoires, qui n'entravaient pas pour autant les pouvoirs de l'inspiration et la poussée de l'écriture.

Par Colette Becker

Pour écrire ses romans, Zola a rassemblé de très nombreux documents de travail, environ 10 000 folios pour « Les Rougon-Macquart », conservés à la Bibliothèque nationale de France (BnF), au département des manuscrits-nouvelles acquisitions françaises, auxquels il faut ajouter 4 233 folios pour « Les Trois Villes » (bibliothèque Méjanes, Aix-en-Provence) et 3 158 pour « Les Évangiles » (BnF). Une partie du dossier préparatoire du *Docteur Pascal* est conservée à la bibliothèque Bodmer, à Cologny (Suisse).

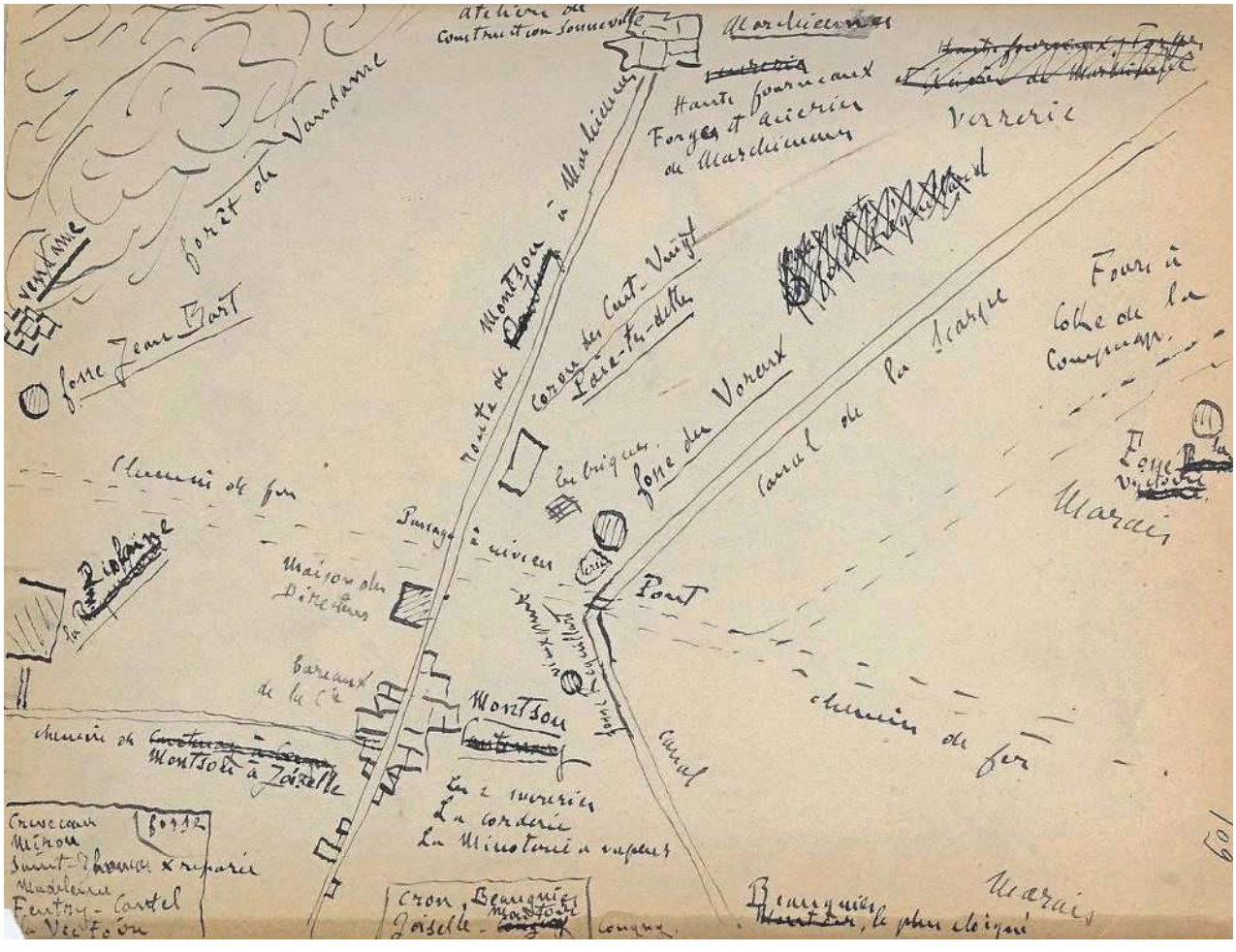
Avant de se mettre à la composition des « Rougon-Macquart », Zola a réfléchi, la plume à la main selon son habitude, à son projet de fresque. Ces réflexions sont l'aboutissement de celles qu'il a menées depuis 1860 dans des lettres, de nombreux articles sur le roman, le théâtre, la peinture, et d'une pratique déjà longue de l'écriture (contes, romans, théâtre). Il y définit son projet par rapport aux modèles qu'il s'est choisis : Balzac, Stendhal, Flaubert, les Goncourt, auxquels il se réfère nommément, pour faire entendre une voix originale (« Différences entre Balzac et moi », « Notes générales sur la marche de l'œuvre », « Notes générales sur la nature de l'œuvre »). Pour chaque roman, Zola a réuni un dossier. Ces dossiers sont devenus peu à peu plus importants (d'une centaine de folios, pour le premier, celui de *La Fortune des Rougon*, à 953 pour celui de *Germinal* et 1 250, le plus long, pour celui de *La Débâcle*), et ils finissent par obéir à un classement en sections portant toujours les mêmes titres : « Ébauche »,


Bon mardi

Boucicaut fonde la maison, au coin de la rue de Sèvre et de la rue du Bac. Le 9 sept. 69 n'est que vers 69 que les grands agrandissements ont lieu. A la mort [illegible] et à la mort du fils, la veuve veut se retirer. Alors, comme Boucicaut avait toujours promis les employés à mettre dans les affaires, elle leur argent, disait il leur revait le 6 %, il y avait là un capital assez considérable qui finissait par devenir un embarras. On imagina d'entrer la propriété des fonds à 20 millions et à la devise en 500 part; chaque part était donc de 40 000 fr. Mme B. en garda trois cents, et les deux cents autres furent répartis entre les employés. L'immeuble, bien entendu, continue à appartenir à Mme B.

Dossier préparatoire d'*Au Bonheur des Dames* : durant deux mois (février et mars 1882), Zola enquêta sur le terrain, notamment au Bon Marché.

GALLICA/BNF



Pour écrire *Germinal*, Zola arpenta huit jours durant les mines d'Anzin, surface et galeries, et en cartographia l'ensemble.

mise en place générale de l'intrigue (Zola parle aussi de « carcasse en grand ») ; « Personnages », il dresse une fiche par personnage, bêtes y compris, comme les deux chevaux de *Germinal* – d'abord brèves, ces fiches deviennent de plus en plus précises ; « Plans », un plan général avec dates des évènements, celles-ci étant le plus souvent gommées dans le roman, suivi de deux plans par chapitre.

UN MÉCANICIEN DU RÉCIT

Zola procède d'abord à la mise en place générale de tous les chapitres, ce que nous appelons les « premiers plans », puis il relit les notes de toutes sortes qu'il a accumulées et les répartit à la fin de ces premiers plans sous forme d'ajouts. Il passe ensuite aux « seconds » plans, très travaillés, proches de la rédaction définitive à laquelle il procède immédiatement après la mise en place de chaque second plan, autant de réflexions particulièrement intéressantes qui renseignent sur l'écriture et l'esthétique zoliennes (« voir n'est pas tout, il faut rendre »). S'ajoutent une série de sections documentaires portant chacune un titre (notes diverses prises au cours de visites sur le terrain, sur des ouvrages spécialisés, à la suite de conversations, articles de journaux, lettres, etc.) et des plans des lieux de la main de Zola, qui permettent d'évaluer le choix des sources, la prise de notes et leur utilisation. À son instigation, à celle de son ami et biographe Paul Alexis, qui parle, dès 1882, de « méthode de travail », à celle de bien des critiques, on fait de Zola un mécanicien du récit, un constructeur. Ce qu'il est. Mais, si les dossiers sont des soliloques visant à mettre en place intrigue et personnages suivant une causalité établie, devant faire progresser le drame vers un dénouement fort, ils montrent aussi que tout est loin d'y être résolu, que restent de nombreuses interrogations (« à voir », « peut-être »), que Zola fait confiance à la poussée de l'écriture (« Cela s'établira en écrivant », note-t-il à propos du personnage d'Étienne qu'il n'arrive pas à construire), qu'il se laisse souvent aller, au fil d'une plume rapide, à une « fantaisie » (c'est son mot) qu'il lui faut ensuite canaliser. Entre les notes, le schéma d'ensemble, les plans et le texte publié, il y a une grande distance, un important et souvent difficile travail de rédaction, que les brouillons conservés dans les dossiers laissent aussi deviner.

BIOGRAPHIE

Professeur émérite à l'université de Paris-Ouest-Nanterre, spécialiste de Zola et du naturalisme, **Colette Becker** a publié *Les Apprentissages de Zola. Du poète romantique au romancier naturaliste* (PUF, 1993) ou encore *La Fabrique des Rougon-Macquart* (Honoré Champion, 7 vol., 2003-2017).

GALLICA/BNF

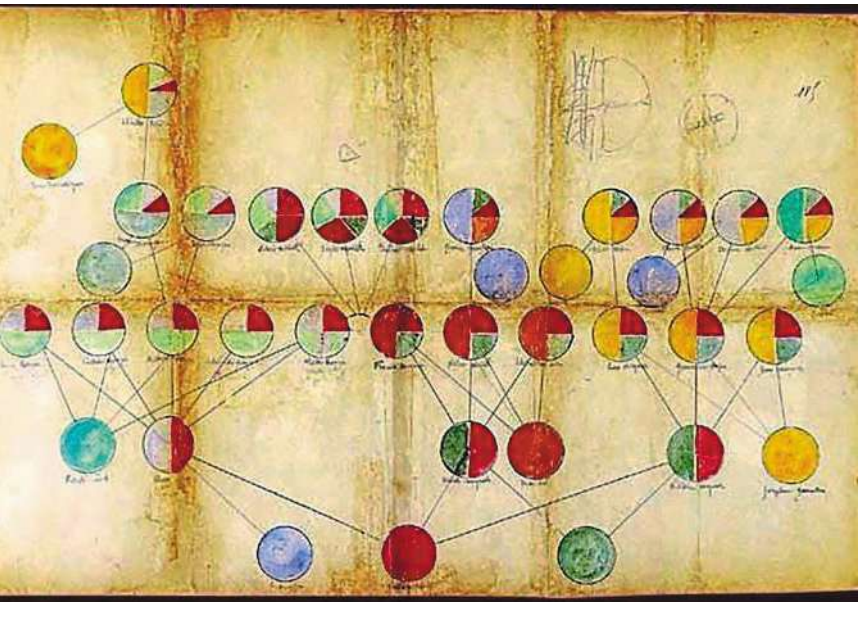
Esquisses de la création

S'il n'a guère de talent graphique, Zola dessine, pour ses travaux préparatoires, de multiples schémas et croquis : choses vues, plans de lieux réels ou fictifs, architecture des récits… Se révèle là un imaginaire de géomètre, à mi-chemin entre réalisme et abstraction.

Par Olivier Lumbroso

Les dessins des écrivains des XIXe et XXe siècles forment un corpus riche et protéiforme. Hugo, Stendhal, Proust, Apollinaire, Valéry, ou encore Pouchkine et Dostoïevski, ont laissé des archives iconiques qui attirent les regards, ceux de la critique, des collectionneurs et des salles des ventes, ceux des catalogues d'exposition et des revues d'art. Les dessins de la main d'Émile Zola, dépassant pourtant la centaine, ne font pas partie des plus prisés, sans doute parce que l'œil du spectateur néglige le croquis minimaliste, le graffiti sans prétention d'un écrivain dessinant une topographie à main levée ou le plan d'un intérieur, sans chercher la justesse technique ou la séduction esthétique. Rien qui ne pousse effectivement à l'extase dans le cas de l'écrivain naturaliste : pas de portrait expressif comme chez Dostoïevski, pas de caricature comme chez Baudelaire, pas de coups de crayon lumineux ou ténébreux comme chez Valéry, pas d'évocation poétique qui ouvre sur des symboles comme chez Hugo. Toutefois, ce jugement s'appuyant sur les critères des arts plastiques est-il pertinent chez un écrivain qui n'ambitionne pas de dessiner en artiste ? Il vaut mieux suivre le spectacle de la création dans les dossiers préparatoires en essayant de percer ce mystère fascinant : pourquoi un écrivain fait-il le détour par le dessin pour écrire ses œuvres ? Que lui apporte ce mariage du texte et de l'image, qui transgresse les frontières académiques ?

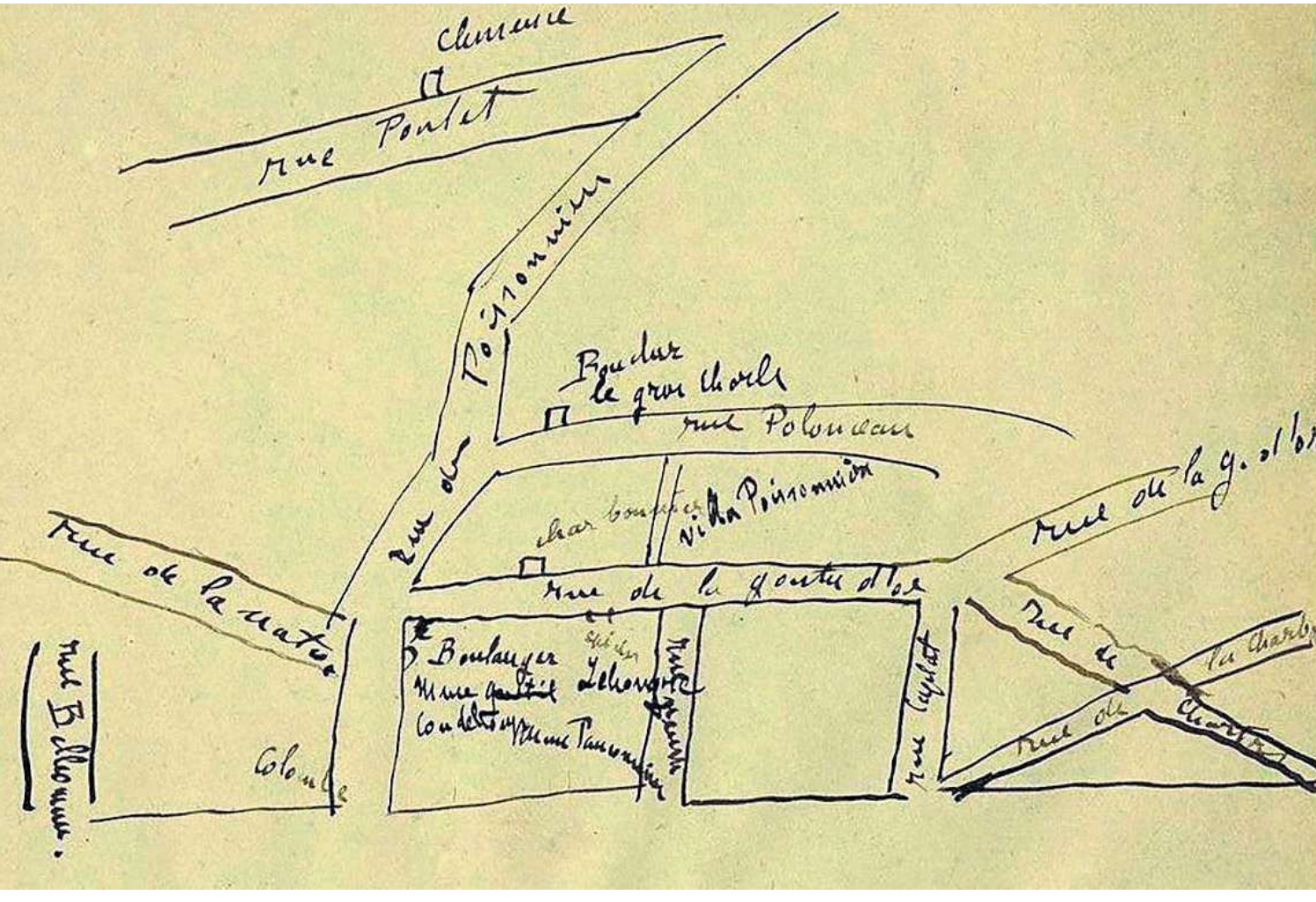
Tableau d'hérédité des Rougon-Macquart. Chaque famille a sa couleur.



BNF/WIKIPEDIA

« L'HYPERTROPHIE DU DÉTAIL VRAI »

Chez Zola, le croquis, épuré et géométrique, possède d'abord un rôle documentaire, dans le cadre d'enquêtes de terrain qui témoignent du dessein ethnographique du naturalisme. Sur un petit calepin, le romancier réalise son croquis d'observation, la « chose vue » dont il conserve un souvenir sténographique, tout en s'appuyant sur des dessins d'informateurs. Outils ou motifs décoratifs, empruntés aux arts populaires, livrent les « leçons de choses » : le galon d'un capitaine dans *La Débâcle*, la berline de charbon dans *Germinal*, les fers brûlants de la blanchisserie dans *L'Assommoir*. Au-delà du réalisme objectif qui se traduit par « l'hypertrophie du détail vrai », le croquis possède aussi un rôle imaginaire dans l'invention des lieux fictifs, projetés sur une feuille d'un format plus grand. Le croquis de conception, réalisé à l'encre, est tapissé de commentaires et de ratures. Il est intégré la plupart du temps à des séries emboîtées, et connaît plusieurs usages. Il règle les parcours des personnages, ventile les éléments d'une description, distribue des lieux fastes et néfastes sur l'« échiquier » de la fiction et répartit des épisodes sur le « terrain de jeu » imaginaire. Le dessin aide à construire les espaces, à organiser la distribution des scènes, à régler la chorégraphie des foules, à penser la répartition de valeurs à l'échelle des



Plan du quartier de la Goutte d'Or, à Paris (dossier préparatoire de *L'Assommoir*).

GALLICA/BNF

villes, des quartiers et des rues. Il contribue ainsi à la vaste orchestration des géographies romanesques, tout en favorisant le narratif qui, à la fin du processus d'invention, l'emporte sur l'iconique. Convocables à tout instant, les dessins doivent être à portée de main ; c'est pourquoi l'écrivain les range précieusement dans son dossier préparatoire : « Les rues autour des Halles » *(Le Ventre de Paris)*, « Cartes et plans » *(Germinal)*.

UN OBSERVATEUR VISIONNAIRE

Pour qui prend la peine de les consulter, les dessins de Zola dévoilent autant un génie apollinien de constructeur que l'élan dionysiaque d'un artiste raisonnable et fantasque, réaliste et surréaliste, observateur, visuel et visionnaire. Replacé dans l'élan créateur et le cahier des charges du roman naturaliste, le dessin de genèse est au cœur des mécanismes de fabrication : il montre le pouvoir de l'imagination formaliste de Zola qui donne au paysage des allures de peinture abstraite, cohabitant avec le réalisme : telle « grande croisée de Paris » qui coupe la capitale en quatre *(La Curée)*, tel jardin édénique, le Paradou, protégé par une « enceinte » incluant un réseau de rivières *(La Faute de l'abbé Mouret)*, tel champ de bataille composé de lignes de front et d'enveloppement *(La Débâcle)*.

L'imitation servile du réel se transforme en une cartographie imaginaire et significative qui joue avec les grandes taxinomies du siècle, dont celle de l'hérédité, et qui n'est pas sans effet sur les vues imageantes qui frappent le lecteur, quand s'y mêlent la chair d'une description, les vacillements des passions, la vision épique du monde. Le croquis finit consumé par le feu, la chair et la diagonale du fou qu'emprunte la bête humaine. Comme le disent souvent les lecteurs : chez Zola, on voit tout.

BIOGRAPHIE

Professeur de littérature française à l'université Sorbonne-Nouvelle, **Olivier Lumbroso** est spécialiste de Zola et du naturalisme *(Zola autodidacte*, Droz, 2013, *La Bête humaine. Chaos et création*, PSN, 2021) et responsable de l'axe « Littératures sans frontières » du Diltec. Il a publié, avec Henri Mitterand, *Les Manuscrits et les Dessins de Zola* (Textuel, 2002).

En chair et en mots

Alcoolisé, sexualisé, troué, le corps ne peut être contenu par une approche clinique ou physiologique. Mêlant symbolisme et déterminisme, le romancier en fait un objet socialisé qui ne cesse de se prolonger au-delà de lui-même.

Par Jean-Louis Cabanès

Zola, romancier du corps, accueille des représentations pluriséculaires. Telle image emprunte au mécanicisme, telle représentation de la sensibilité a déjà été développée au XVIIIe siècle. Mais cette synthèse est invention. Certes, l'écrivain joue occasionnellement les Bouvard et Pécuchet en insérant, dans le tissu romanesque, une fiche médicale ; mais l'effet mimétique ponctuel ne doit jamais faire oublier que le discours d'autrui est le plus souvent repris à d'autres fins. Apparemment, Zola adopte sans réserve les thèses déterministes soutenues par Prosper Lucas dans son *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité*. Mais il ajoute dans ses « Notes générales sur la marche de l'œuvre » : « Il est indifférent que le fait générateur soit reconnu comme absolument vrai […]. » Il s'agit, pour le romancier, de transférer sur le plan de la logique narrative la notion de déterminisme. Les personnages sont des puissances qui se heurtent, et la combinatoire dérivée de Prosper Lucas donne lieu, dans les documents préparatoires, à un long paradigme de ressemblances et de différences. Michel Butor n'avait pas manqué de le souligner, « l'hérédité, chez Zola, c'est une syntaxe ». Surimposer sur cette syntaxe les déterminismes du moment, c'est faire naître une symbolique qui réunit une vision mécanicienne (la famille « roule détraquée par son élan même ») et des images qui empruntent à la thermodynamique (« la famille brûlera comme une matière se dévorant elle-même, elle s'épuisera presque dans une génération parce qu'elle brûlera trop vite »). L'écrivain crée un oxymoron original à l'interférence de l'ancien et du nouveau.

> « L'hérédité, chez Zola, c'est une syntaxe », souligne Michel Butor

DU COMPARABLE AU SEMBLABLE

Une autre manière de se réapproprier les mots d'autrui consiste à donner une vertu poétique à l'outrance. Dans *La Joie de vivre,* le romancier se souvient d'une remarque d'Alfred Baring Garrod[1]. Ce médecin anglais signalait que l'on croyait autrefois que les dépôts de la goutte étaient de nature crayeuse. Cette croyance sollicite l'imagination de l'écrivain. Au terme du roman, Chanteau contemple ses mains, « blocs monstrueux de chair et de craie ». L'ajointement de la souffrance vive et de l'inerte suscite la visibilité de la douleur. Autre exemple : Zola, dans les dossiers préparatoires de *L'Assommoir,* résume l'observation XIV du traité du Dr Magnan, *De l'alcoolisme* (« tremblement de la face, du corps entier, accompagné de secousses, de frémissements et d'ondulations musculaires de la moelle, même pendant le sommeil, très grave »), et la récrit, inventant une prose rythmée, quasi célinienne, conjoignant le pathétique, le comique, le grotesque par effet de loupe sur un détail : « Eh bien ! c'était complet, le tremblement était descendu des bras et monté des jambes, le tronc entrait lui-même en gaieté, à cette heure ! Positivement, le polichinelle rigolait aussi du ventre. C'étaient des risettes le long des côtes, un essoufflement de la berdouille, qui semblait crever de rire ! Et tout marchait, il n'y avait pas à dire ! les muscles se faisaient vis-à-vis, la peau vibrait comme un tambour, les poils valsaient en se saluant. Enfin, ça devait être le grand branle-bas, comme qui dirait le galop de la fin, quand le jour paraît et que tous les danseurs se tiennent par la patte en tapant du talon. »

Les corps zoliens rencontrent souvent leur double. C'est Renée, dans *La Curée,* et sa poupée de son, c'est Jacques Lantier, dans *L'Œuvre,* transformant le cadavre de son fils en tableau, c'est Dide, dans *Le Docteur Pascal,* face à Charles qui lui ressemble tant, c'est encore et surtout Gervaise, « faisant » Coupeau, jouant la pantomime du delirium. L'art, chez Zola, tient d'une mimologie supérieure. Désir d'esthétiser le roman que cette réduplication obsédante ? Le glissement du comparable au semblable détermine l'indifférencié de

Gervaise et Coupeau *(L'Assommoir).*

AKG-IMAGES

la mort. Gervaise meurt d'être devenue Coupeau, et Renée une poupée de son.

Le corps zolien ne cesse en fait de se prolonger au-delà de lui-même, et trouve dans les objets son complément métonymique et analogique. Le cabinet de toilette de Renée, dans *La Curée*, semble un corps dénudé, la baignoire figure une chair rose, le rideau de la chambre, comparable à une « jupe », fait penser à « quelque grande amoureuse pâmée ». La réversibilité virtuelle de l'artefact et de la chair implique non seulement une marchandisation du corps féminin mais peut-être encore l'impossibilité pour l'homme d'appréhender autre chose que des fétiches dans une société où le désir est indissociable du culte de l'or.

UNE ÉNERGIE NOIRE

Chez Zola, le corps échappe d'autant moins aux fatalités du sexe qu'il est à la fois la conscience des personnages et ce qui les aveugle. La force de *Nana* est alors de figurer une projection des fantasmes masculins dans une société où toute femme risque de se réifier en poupée. Pour ceux qui la désirent, elle est un corps « désocialisé », sans tenue et retenue, pur instinct et donc parfaitement nu. Elle peut d'autant plus aisément exercer sa force destructrice que cette « désocialisation » est une illusion. La société du second Empire, métaphorisée par Zola comme un théâtre, exhibe en effet la « blonde Vénus » en monnayant jusqu'à sa propre ruine le spectacle médusant du sexe féminin. Que valent alors contre cette ostension inquiétante les idylles saines et provisoires dans le Paradou ?

Poreux en toute sa périphérie, le corps vibre au rythme de ce qui l'entoure, mais il enkyste en même temps toutes les impressions sensibles. Il en résulte parfois, comme chez Renée, une discordance névrotique entre la sensation réelle et la perception archivée. Cette distance est dépossession de soi : « Le bruit diminuait sur le boulevard ; mais elle l'entendait au contraire qui grandissait, et toutes ces roues par instants, semblaient lui tourner dans la tête. »

Le corps zolien n'est donc pas seulement ce volume compact, cette chair ou cette graisse palpable dont le regard descripteur semble pouvoir nommer les qualités sensibles. Il n'est pas non plus identifiable seulement à ces fonctions physiologiques, essentielles cependant à la thématique naturaliste. Il ne se résume pas davantage dans l'image d'une machine le plus souvent détraquée. Il est essentiellement troué. C'est son péché originel, et, du point de vue de la littérature, son heureuse faute. Trouée, cette poupée de son, Renée, qui laisse échapper sa substance par les mailles de sa peau. Troué encore, Charles Rougon, le dauphin hémophile dont le sang s'épuise. « Pourquoi de brusques trous ? », s'exclame Claude Lantier dans *L'Œuvre*. De noires galeries, des labyrinthes où courent les fièvres, des « portes d'épouvante » qui font communiquer la pulsion érotique et le plaisir de tuer, hantent cet édifice de roman noir, le corps zolien ! Et la fêlure, elle-même n'est qu'un trou d'où surgit l'hérédité – « [il] me ressembl[e] comme un frère » –, qui échappe à la prise de la raison, même si l'arbre généalogique, en principe, ne connaît pas de trous.

On appliquerait donc volontiers à *Thérèse Raquin* ou à *La Bête humaine* cette remarque de François Dagognet : « Le délire et le fantastique se glissent dans l'hyperréalisme de la chair. » Quel paradoxe ! cet écrivain, que l'on dit positiviste, sait mieux que nul autre que les mots négatifs ou un discours métaphorique permettent seuls d'appréhender la pulsion de mort complémentaire de l'élan vital. Et c'est bien cette énergie noire que l'écriture tente de fixer, même s'il arrive à l'écrivain d'ouvrir des clairières d'idylle ou de suggérer, dans *La Joie de vivre* ou dans *Le Docteur Pascal*, non plus l'horreur mais « l'extase de la vie ».

***Nana*, par Édouard Manet (1877).**

HAMBURGER KUNSTHALLE/GERMANY

1. *La Goutte, sa nature, son traitement et le rhumatisme goutteux*, Alfred Baring Garrod, Delahaye, 1867.

BIOGRAPHIE

Professeur émérite à l'université de Paris-X-Nanterre, **Jean-Louis Cabanès** est notamment l'auteur du *Corps et la Maladie dans les récits réalistes* (Klincksieck, 1991). Il a dirigé l'édition de plusieurs tomes des *Œuvres complètes* de Zola au Nouveau Monde.

Épuiser le réel

Une grande intelligence de la mythologie toujours à l'œuvre dans le genre humain, un art consommé de la composition et une folie de la description poussée jusqu'à ses extrêmes limites structurent le génie zolien, fondateur de la littérature naturaliste.

Par Henri Mitterand

On connaît trop, hélas ! les deux sortes de discours reçus qui caricaturent Zola. Le premier le dépeint se complaisant exclusivement dans le tableau des misères et des fatalités populaires. Qui n'a lu le cliché « C'est du Zola ! » clamé dans la presse chaque fois que surgit un fait divers où se conjuguent la misère et la barbarie ? Le second fait de lui un adepte naïf des traités contemporains sur la physiologie et l'hérédité, et un théoricien dogmatique du « document humain ». Dans les deux cas, une défiguration absolue.

Ce qui est vrai, c'est que Zola a pris au sérieux la condition populaire – et aussi bien celle des « classes élevées » – sur tous les plans : fièvres et pulsions du corps individuel, fièvres et convulsions du corps social, notamment dans *L'Assommoir* et *Germinal*, mais aussi *La Curée*, *Une page d'amour* et *Pot-Bouille*. Mais il l'a fait par les moyens d'une inspiration qui doit moins au docteur Lucas et à Taine qu'aux maîtres de la fiction romanesque, ainsi qu'aux peintres de « la vie moderne », selon le mot de Baudelaire : Courbet, Guys, Manet, Degas, Renoir, Cézanne, dont il a partagé les types, les paysages, les espaces, les atmosphères et les styles.

Chez lui comme chez eux, les motifs empruntés au banal de l'existence et au spectacle de la nature ont nourri les raffinements d'un regard et d'un imaginaire singuliers. L'étendue de cette œuvre est telle que, en dépit de la fécondité des investigations modernes, on ne saurait s'assurer qu'elle a été intégralement explorée. On est loin d'en avoir cerné et interprété toute la matière, thématique, symbolique, historique, et plus encore d'en avoir discerné toutes les virtuosités et toutes les valeurs. Isolons seulement quatre pistes d'enquête parmi cent autres : déjà frayées, mais qui restent à pousser à leur terme.

La mythographie. C'est la ressource profonde. Que Zola se soit passionnément voué à l'observation de ses contemporains, cela ne fait pas de doute. Mais sa fenêtre n'est pas directement ouverte sur le monde : entre le « réel », déjà si chargé d'énigmes, et le verbe par lequel il le représente, se sont interposées toutes sortes de transfigurations, pour beaucoup issues de la grande réserve mythographique de l'humanité. Mythes de la malédiction héréditaire, de la violence originelle, de la rancune séculaire, de la bestialité humaine ou machinique, de l'attente révolutionnaire, du bain de sang régénérateur, de la femme fatale, du paradis perdu, de la dégénérescence des familles et des classes, du chaos ou de son contraire, la régénération – autant de motifs ou de halos mythiques qui se lèvent ainsi dans l'ombre des personnages et des péripéties du roman zolien, enracinant l'histoire du présent dans le légendaire universel et dans

L'entrée triomphale de l'oie rôtie, dans *Gervaise*, film de René Clément (1956).

la permanence des fatalités ancestrales du naturel humain. Là réside le véritable « naturalisme » de Zola. Un naturalisme qui, loin de se satisfaire d'une documentation laborieuse, cherche dans les figures du mythe une compréhension synthétique de l'aventure humaine.

Les motifs empruntés au banal de l'existence et au spectacle de la nature ont nourri les raffinements d'un regard et d'un imaginaire singuliers

La scénarisation. L'imaginaire « mythiforme » se branche immédiatement sur la pulsion fabulatrice, sur le besoin et le bonheur de conter – double empreinte du tempérament (mot zolien) sur le réel. Les motifs de la légende initiale engendrent dès l'origine la narrativité romanesque, en tous ses facteurs, personnages, intrigue, temporalité, espaces, optiques narratives, montage, élans et retours du rythme, orchestration des registres – tragique ou burlesque, documentariste ou lyrique, héroïque ou satirique… C'est ainsi que, dès les prodromes d'une histoire d'antagonisme fraternel au sein d'une famille quelconque de Plassans *(La Fortune des Rougon),* apparaît le motif antique des frères ennemis, se déchirant sous les yeux de leur mère. Tout aussitôt, de ce duo conflictuel naîtra une double distribution familiale : l'une sérielle, en elle-même mythographique puisque conçue à la fois sur le modèle de « La Comédie humaine » et sur celui des cycles antiques et médiévaux ; l'autre circulaire, installant autour de la « table ronde » cinq « mondes », dont chacun vivra ses propres « appétits » et « détraquements » : « le peuple », « les commerçants », « la bourgeoisie », « le grand monde », et un « monde à part », qui

L'ASSOMMOIR (1877)

Misères et splendeurs du monde ouvrier.

L'*Assommoir* (1876 en feuilleton, 1877 en volume) heurte son époque par sa description directe des ravages de l'alcool dans les quartiers populaires de Paris. Le septième volume des « Rougon-Macquart », décrit par la critique comme un « musée anatomique » du monde ouvrier, touche cependant si fort et si juste qu'il sera adapté au théâtre. Comment oublier la brève gloire suivie de la longue déchéance de Gervaise, jeune blanchisseuse entraînée à Paris par Auguste Lantier, un chapelier beau parleur ? L'homme la quitte pour une autre, la laissant seule, misérable, avec leurs deux fils à charge. Gervaise rencontre l'ouvrier zingueur Coupeau à L'Assommoir, le débit de boissons du père Colombe. Ils se marient, et leurs noces – le trajet, le menu, l'ivresse, les envolées politiques à table – sont un inoubliable morceau de bravoure. Longtemps, Gervaise et Coupeau forment « un bon ménage ». Jusqu'à l'accident de travail de Coupeau. Un ami leur propose un crédit, permettant à Gervaise d'ouvrir sa propre blanchisserie. Elle donne naissance à la petite Nana. L'espoir vibre dans les rues laborieuses du quartier de la Goutte d'or. C'est sans compter l'alcoolisme héréditaire réveillé par l'appareil à distiller dans l'arrière-salle de L'Assommoir – « des alambics aux longs cols, des serpentins descendants sous terre, une cuisine du diable devant laquelle venaient rêver les ouvriers soûlards ». Et se détruire aussi.

Gladys Marivat

L'Assommoir, **adapté au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, à Paris (nov. 1900).**

LES FILMS CORONA VISIOARS / AKG-IMAGES

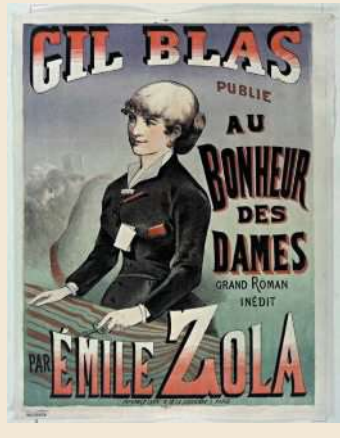
AU BONHEUR DES DAMES (1883)

« Le poème de l'activité moderne ».

Onzième volume des « Rougon-Macquart », *Au Bonheur des Dames* porte le nom du grand magasin qui lui fournit son décor. Zola conçoit ce roman comme « le poème de l'activité moderne ». L'optimisme de l'époque rayonne sur les quatre catégories de population qui s'y croisent : noblesse, bourgeoisie, commerçants et le « peuple », incarné ici par Denise Baudu, une jeune Normande montée à Paris avec ses deux petits frères pour travailler dans la boutique de son oncle. Ce dernier n'ayant aucun emploi pour sa nièce, elle entre au rayon des confections du Bonheur des Dames. Denise est talentueuse mais mal payée et humiliée à cause de son apparence modeste et négligée. Patiemment, elle réussit sur tous les plans. *Au Bonheur des Dames* ne se résume toutefois pas à l'histoire d'une ascension sociale. Le grand magasin, inspiré du Bon Marché, créé en 1852 par Aristide et Marguerite Boucicaut, est le vrai personnage du roman qui retrace l'expansion fulgurante du grand magasin au détriment des petites boutiques. L'art de Zola se déploie autant dans les sensuelles descriptions d'étoffes que dans sa compréhension visionnaire du monde du travail. Concentration, financiarisation, harcèlement moral ou sexuel, toutes ces tensions se reflètent dans l'intrigue sentimentale entre Denise et Octave Mouret, l'ambitieux directeur de magasin qui choisit ses maîtresses dans le vivier des employées. Mouret offre des responsabilités croissantes à Denise et la demande en mariage. Elle accepte, malgré quelques réticences qui attribuent à l'épilogue un air mêlé de victoire et de défaite.

Gladys Marivat

Prépublication dans *Gil Blas* en 1882.



n'est pas le moins chargé de rôles archétypiques et de fantasmes immémoriaux – la « putain » (*Nana*), « le meurtrier » (*La Bête humaine*), « le prêtre » (*La Faute de l'abbé Mouret*) et « l'artiste » (*L'Œuvre*), soit le sexe (jouir), la mort (tuer), la foi (croire) et l'art (créer). On reconnaît aisément les personnages, venus du « réel », qui se sont greffés sur les « branches » de l'« arbre généalogique », modèle lui-même allégorique, sinon mythique. Généalogie d'une « Famille », et double généalogie textuelle unissant l'intuition initiale et ses scénarios dérivés.

La composition. Composer. C'est le mot clé de la poétique romanesque de Zola. Il le partage avec les peintres, les architectes, les musiciens : « Tenez, avez-vous remarqué comment je compose mes livres ? Tout le monde devrait le voir, mais personne ne me lit […]. Mes livres sont des labyrinthes où vous trouveriez, en y regardant de près, des vestibules et des sanctuaires, des lieux ouverts, des lieux secrets, des corridors sombres, des salles éclairées. Ce sont des monuments : en un mot, ils sont "composés"[1]. »

Le scénario primitif n'était encore qu'une épure, qui attendait ses dispositifs intérieurs et ses mises en place. La maîtrise artistique de Zola se donne libre cours dans les parties comme dans le tout, dans la sûreté des découpages internes, comme dans la démesure des inventions originelles. Deux exemples, tous les deux dans *L'Assommoir*, et à deux niveaux différents. Le premier est celui de la marche générale du roman, où l'on voit Zola passer d'un plan initial en vingt et un chapitres, biographique et linéaire, « la simple vie de Gervaise Macquart », à un plan définitif en treize chapitres – le chiffre du malheur, « l'assommoir » –, resserrant la partition, accentuant les ruptures, créant une symétrie

Le naturalisme zolien, loin de se satisfaire d'une documentation laborieuse, cherche dans les figures du mythe une compréhension synthétique de l'aventure humaine

interne articulée sur les deux pentes égales et contrastées d'un destin de femme, et trouvant son point de bascule dans le chapitre de la fête gâchée de Gervaise. Le second est celui du montage des grandes séquences et de leurs plans successifs : ainsi du repas de fête, au chapitre VII du roman, ce grandiose poème en prose issu tout droit des tables pantagruéliques de Rabelais, de Brueghel et de Teniers, qui s'achève en une messe grasse et bachique, carnavalesque, scandaleuse et pathétique, avec son zoom éblouissant sur l'entrée triomphale de l'oie rôtie, figure de Saint-Sacrement portée en cortège par les femmes épanouies… Le chorégraphe rejoint ici le peintre, le metteur en scène et le symphoniste.

L'épuisement. Ce mot peut sembler bizarre, mais il semble qu'il soit préférable, en l'occurrence, au mot « description ». Zola, dans son *Roman expérimental*, a

BNF/WIKIPEDIA

donné une théorie positiviste de la description, qui lui assigne la fonction de constat documentaire. Elle contrevient à la nature propre de sa vision, qui se veut peut-être impassible, mais qui devient rapidement ambiguë, jouisseuse ou au contraire anxieuse. On mesure ce décalage en lisant les pages du *Ventre de Paris* sur les Halles, ou de *La Bête humaine* sur un voyage de nuit à bord d'une locomotive. Le document livresque n'importe plus guère. Ne restent que la saisie et l'incorporation de tout ce qui passe par les yeux, les oreilles, le corps : une immersion dans les formes, la couleur, le vacarme, le désordre, les métamorphoses de la lumière et de la nuit, le défilé de tout. On penserait plutôt, si ce n'était la vitesse, au *Parti pris des choses*, de Francis Ponge, ou à la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, de Georges Perec.

Non pas décrire le réel, mais l'« épuiser », justement. Épuiser son pouvoir de fascination, d'ahurissement, jusqu'à s'en vider la tête. Dans les notes de *La Bête humaine* : « La tête semble se vider. Jusqu'à la "nausée" », un mot qui est commun au personnage de loser du *Ventre de Paris* et au Roquentin de Sartre. La nausée ou le vertige. Voilà bien le « roman expérimental » pour Zola : aller au bout de deux expériences combinées, la contemplation/capture de l'objet – quelles que soient sa nature et ses dimensions, une oie rôtie ou un monstre mécanique –, et, par un tour de passe-passe que seuls permettent l'imagination et le langage d'un romancier inspiré, le partage de la « tentative d'épuisement » avec un lecteur étonné et à son tour capturé.

1. Entretien publié dans *Le Journal*, 20 août 1894.

BIOGRAPHIE

Après avoir enseigné à Besançon, Reims et Paris, **Henri Mitterand,** disparu en 2021, a terminé sa carrière universitaire à Columbia (New York). Il a publié l'ensemble des « Rougon-Macquart » dans la Bibliothèque de La Pléiade et les *Œuvres complètes* de Zola au Cercle du livre précieux et à Nouveau Monde. On lui doit une biographie de Zola en trois volumes (Fayard). Il a été président d'honneur de la Société littéraire des amis d'Émile Zola, dont il a dirigé la revue, *Les Cahiers naturalistes*, de 1964 à 1987.

LA BÊTE HUMAINE (1890)

Une fin de siècle à train d'enfer.

Le dix-septième volume des « Rougon-Macquart » est considéré comme le roman le plus violent de Zola. S'y retrouve en effet l'acuité de l'écrivain à déceler la part bestiale en chaque humain, que ravivent la révolution industrielle, l'avènement du capitalisme et des machines. Plusieurs homicides, deux viols, deux suicides et d'autres catastrophes se produisent dans ce texte qui contient une foule de personnages. Un lieu les réunit : la ligne de chemin de fer Paris-Saint-Lazare-Le Havre. La « bête humaine » se réveille d'abord chez deux hommes. Roubaud, sous-chef de gare au Havre, et Lantier, le fils de Gervaise Macquart. Apprenant que son épouse Séverine a été violée durant son adolescence par Grandmorin, le président de la compagnie des chemins de fer de l'Ouest, Roubaud bat sa femme et décide de tuer son violeur. Mécanicien sur la ligne Paris-Le Havre, Lantier résiste tout juste à la pulsion de tuer sa cousine au moment de la posséder. Dans sa fièvre, il croit voir un meurtre dans un train qui passe. L'enquête sur la mort de Grandmorin est lancée. Embarqué dans de nombreux méfaits, Lantier n'a en réalité d'yeux que pour la *Lison*, sa locomotive et la grande héroïne du roman. Symbole de l'époque lancée à toute allure vers l'avenir, quoique cela signifie, « [s]ans conducteur, au milieu des ténèbres, en bête aveugle et sourde qu'on aurait lâchée parmi la mort, elle roulait, elle roulait, chargée de cette chair à canon, de ces soldats, déjà hébétés de fatigue, et ivres, qui chantaient ».

G. M.

Affiche annonçant la publication en feuilleton de *La Bête humaine*, dans *La Vie populaire*

BNF/WIKIPEDIA

Du déterminisme dans le romanesque

Les contemporains de Zola ont préféré *La Débâcle*, quand les lecteurs du XXe siècle ont élu *L'Assommoir* ou *Germinal*. Pourquoi certains romans sont-ils encore portés aux nues quand d'autres semblent bien oubliés ?

Entre 1869, année où il imagine la série des « Rougon-Macquart », et la publication du vingtième et dernier volume en 1893, Zola a consacré « vingt-cinq ans de [son] existence[1] » à mener à bien sa « Comédie humaine ». Il y explique « comment une famille, un petit groupe d'êtres se comporte en donnant naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent au premier coup d'œil profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres » (préface à *La Fortune des Rougon*). La fresque croise ainsi deux déterminismes, celui de l'hérédité des tempéraments, car « l'hérédité a ses lois comme la pesanteur », et celui des milieux et des appartenances sociales. Bien que, à la différence de Balzac, Zola ait prétendu faire une œuvre « moins sociale que scientifique[2] », son entreprise dépasse de beaucoup l'illustration didactique de théories en vogue. Zola, romancier « naturaliste » et « physiologiste » des passions humaines, veut « dire la vérité humaine, démonter notre machine, en montrer les secrets ressorts par l'hérédité, et faire voir le jeu des milieux[3] », et c'est précisément en faisant jouer ces paramètres qu'il a inventé une formidable variété romanesque.

VARIER LES PERSPECTIVES

Vingt romans narrent cinq générations de Rougon-Macquart issues d'Adélaïde Fouque, « la souche commune ». Née en 1768, elle a eu un enfant légitime, Pierre, avec son rustaud de mari, le jardinier Rougon (un patronyme évoquant le rouge du sang). Après la mort de son mari, elle donne naissance à deux bâtards des œuvres du contrebandier Macquart, Ursule et Antoine, à l'origine des deux branches Macquart dont le nom évoque l'action de « mâcher » et le côté dévorateur du lignage. L'histoire de cette « famille » devait compter dix romans, au gré des ajustements et des inspirations de Zola – le nombre prévu a doublé. Certains de ces romans sont désormais reconnus comme d'authentiques

LE DOCTEUR PASCAL (1893)

« Le résumé et la conclusion » de toute l'œuvre de Zola.

Zola tenait beaucoup à ce dernier volume de la série. La dédicace précise que le roman est « le résumé et la conclusion de toute [son] œuvre ». *La Fortune des Rougon* présentait Pascal comme « l'autre fils Rougon », celui qui, « né entre Eugène et Aristide, ne paraissait pas appartenir à la famille », « un de ces cas fréquents qui font mentir les lois de l'hérédité ». C'est que « la nature donne souvent ainsi naissance, au milieu d'une race, à un être dont elle puise tous les éléments dans ses forces créatrices ». S'y ajoute l'histoire d'amour entre Pascal et Clotilde, sa nièce, une âme ardente (transposée en partie de celle de Zola lui-même qui, depuis 1888, a une autre femme dans sa vie : Jeanne, beaucoup plus jeune qu'Alexandrine, lui a donné deux enfants). Au cœur du roman, Pascal lit ses dossiers, révèle à Clotilde « la terrible vérité humaine » à travers, dit-il, « l'histoire de notre famille, qui est l'histoire de toutes, de l'humanité entière : beaucoup de mal et beaucoup de bien ». Une sorte de vue d'ensemble des « Rougon-Macquart » : « Il y a de tout, de l'excellent et du pire, du vulgaire et du sublime, les fleurs, la boue, les sanglots, les rires, le torrent même de la vie charriant sans fin l'humanité ! »

J. M.

Dédicace de Zola.

BRIDGEMAN IMAGES

« classiques », étudiés dans les classes, adaptés au cinéma, ainsi *L'Assommoir, Au Bonheur des Dames* ou *Germinal* ; d'autres comme *La Conquête de Plassans, Le Docteur Pascal* ou encore *La Joie de vivre* sont nettement moins lus. Pourquoi ?

À vrai dire, cet état de fait a des raisons extérieures qui ont varié avec le temps. Si, à la mort de Zola, *La Débâcle* est le plus gros tirage, avant *Nana* et *L'Assommoir* (premier succès populaire de Zola), c'est parce qu'il y est question de la guerre perdue contre la Prusse, alors au centre des préoccupations des lecteurs. Mais il y a plus. Zola a voulu éviter d'écrire une œuvre linéaire qu'on aurait pu lire comme une chronique suivie ou un roman-feuilleton. Il a essayé de varier les perspectives, de proposer dans chaque roman un regard différent sur la vie et la société, avec des styles et des tonalités variés. Zola, qui répugnait à systématiser sa création, a proposé après coup un classement en quatre rubriques (qu'il reprend aussi dans *Le Docteur Pascal)* : deux « romans des origines » forment le point de départ *(La Fortune des Rougon)* et le point d'arrivée *(Le Docteur Pascal)* ; neuf « études sociales » regroupent *La Curée, Le Ventre de Paris, L'Assommoir, Nana, Pot-Bouille, Germinal, La Terre, L'Argent, La Débâcle* ; quatre « études d'histoire », *Son Excellence Eugène Rougon, La Conquête de Plassans, Au Bonheur des Dames, La Bête humaine* ; et cinq romans, classés dans une rubrique intitulée « efflorescences », sont « des cathédrales aux fines aiguilles précieusement ouvragées[4] », *La Faute de l'abbé Mouret, La Joie de vivre, L'Œuvre, Le Rêve, Une page d'amour.* On a surtout privilégié au XX^e^ siècle les romans où Zola se fait peintre original du peuple *(Le Ventre de Paris, L'Assommoir, Germinal* ou *La Bête humaine). La Conquête de Plassans* (Plassans est une transposition d'Aix-en-Provence) n'est pas pour autant une œuvre mineure. Zola campe ainsi cette ville de province sous le second Empire : « […] la voix du peuple s'y étouffe ; la bourgeoisie y met sa prudence, la noblesse son désespoir muet, le clergé sa fine sournoiserie[5]. » Cette dernière s'illustre dans l'ambitieux et peu scrupuleux abbé Faujas dont les intrigues pour conquérir Plassans débouchent sur de terribles catastrophes (maladie, folie et meurtres). Peut-être un souffle créateur moins jaillissant qu'ailleurs (et encore), mais du Zola tout de même.

Jean Montenot

1. Lettre à Van Santen Kolff, 25 janvier 1893.
2. Documents préparatoires des Rougon-Macquart, « Différences entre Balzac et moi », 1869.
3. *Ibid.*, fin 1868-début 1869.
4. Dans *Le Docteur Pascal,* La Pléiade, t. V, 1967.
5. *La Fortune des Rougon,* La Pléiade, t. I, 1960.

STEFANO BIANCHETTI/BRIDGEMAN IMAGES- DR

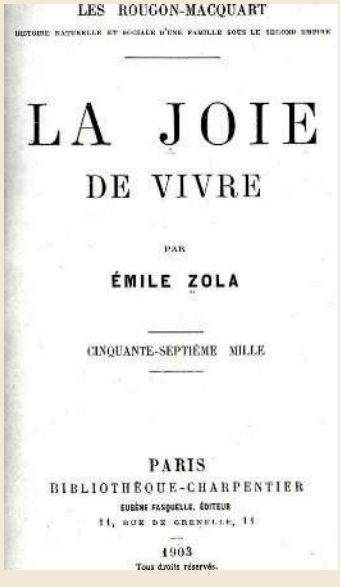
Illustration de *La Débâcle* parue dans *La Vie populaire* le 25 février 1892.

LA JOIE DE VIVRE (1884)

L'aspiration au bonheur aux prises avec la peur de la mort.

Le roman oppose deux personnages principaux : Pauline Quenu, orpheline de Lisa Macquart, la charcutière du *Ventre de Paris,* et son cousin, Lazare Chanteau, velléitaire au caractère faible et instable. Recueillie par les Chanteau, Pauline incarne la joie de vivre confrontée à la veulerie et à l'égoïsme de sa famille d'accueil ; Lazare, quant à lui, symbolise la douleur (Zola avait d'abord pensé à intituler ce roman « La Douleur »), conduisant à un désespoir incurable et à une pauvreté hargneuse. Tempérament nerveux détraqué par la vie, Lazare, rongé par la peur de la mort et la décomposition de son être, s'est retourné contre la vie ; disciple de Schopenhauer, il exprime le pessimisme de la jeunesse de l'époque et celui de Zola, qui vient de perdre sa mère et ses amis. La vie accable Lazare d'infortunes, dont il est parfois l'artisan. Pauline, bonne et sereine, l'aide, en dépit de tout, et finit par échouer à transmettre à cette créature émiettée sa confiance dans la vie. En ce sens, *La Joie de vivre* est l'histoire de « l'avortement continu [...] dans une nature intelligente ». Pourtant, nulle dérision dans ce titre. Zola donne ici raison à Pauline, qui aspire au bonheur plutôt qu'aux plaisirs, à la joie que l'on donne avec générosité plutôt qu'aux plaisirs que l'on prend avec avidité.

J. M.


LES ROUGON-MACQUART

HISTOIRE NATURELLE ET SOCIALE D'UNE FAMILLE SOUS LE SECOND EMPIRE

LA JOIE DE VIVRE

PAR

ÉMILE ZOLA

CINQUANTE-SEPTIÈME MILLE

PARIS

BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER

EUGÈNE FASQUELLE, ÉDITEUR

11, RUE DE GRENELLE, 11

1903

Tous droits réservés.

L'illusion, un remède contre la souffrance

Ouvrant le cycle des « Trois Villes », *Lourdes* s'intéresse à l'exploitation de la crédulité des malades. Dès sa parution, l'ouvrage déclencha un beau scandale et fut mis à l'index.

Le 26 juillet 1892, les Zola dînent chez les Charpentier, en compagnie d'Edmond de Goncourt, l'éditeur des « Rougon-Macquart » étant aussi celui du diariste. Ce dernier ne manque pas de consigner les propos tenus à table dans son *Journal* : « Comme on parle à Zola du livre qu'il a annoncé être en train de faire sur Lourdes, il dit à peu près ceci : "Je suis tombé à Lourdes par une pluie, une pluie battante, et dans un hôtel où toutes les bonnes chambres étaient prises, alors il me venait le désir, en ma mauvaise humeur, d'en repartir le lendemain matin… Mais, je suis un moment sorti… et la vue de ces malades, de ces marmiteux, de ces enfants mourants apportés devant la statue, de ces gens aplatis à terre dans le prosternement de la prière… la vue de cette ville de foi, née de l'hallucination de cette petite fille de 14 ans… la vue de cette cité mystique, en ce siècle de scepticisme… la vue de cette grotte dans le paysage, de ces nuées de pèlerins de la Bretagne et de l'Anjou…" »

L'ARRIVÉE DU TRAIN BLANC

Zola venait de rendre public son nouveau projet de roman, mais le voyage dont il parle remonte à près d'un an. En septembre 1891, parcourant les Pyrénées avec sa femme, il s'était arrêté à Lourdes. Une ville en plein essor depuis les apparitions mariales, en 1858. En une génération, sa population avait doublé. La ligne de chemin de fer entre Tarbes et Pau avait été déviée spécialement, et la nouvelle gare, inaugurée en 1866, pouvait accueillir des dizaines de milliers de pèlerins. « Le beau livre à faire sur cette ville extraordinaire », écrit Zola à Henry Céard le 20 septembre 1891. Et il commence à prendre des notes[1]. « Un roman sur Lourdes. – En ce moment de mysticisme, de révolte contre la science, un admirable sujet : montrer le besoin de surnaturel chez l'homme, avec cette extraordinaire histoire de Bernadette Soubirous […]. » Zola entrevoit un sujet considérable, d'une actualité brûlante : le combat entre la religion et la science, entre la foi et la raison. Mais aussi l'utilisation de la religion au profit de l'économie, le gigantesque commerce né de l'hallucination d'une pauvre fille. Et en fin de compte : le besoin d'illusion d'une humanité souffrante. Comme dans ses romans des « Rougon-Macquart », il aimerait montrer le dessous des cartes. « Que de tableaux à faire avec les pèlerinages, les trains bondés arrivant de loin […], les tableaux des grandes foules […], les processions descendant à la grotte, les malades défilant par cinquantaines […], leur laideur navrante, tous les types abominables de la souffrance transfigurée parfois par l'espoir[2]. » Toutefois, il lui faut terminer « Les Rougon-Macquart »… En août 1892, il se rend à nouveau dans la ville, au moment du pèlerinage national. Arrivé le 19 août, il restera jusqu'au 1er septembre. Son travail de documentation aboutit à un cahier de 242 feuillets, « Mon journal de Lourdes[3] ». Il permet de suivre la genèse du roman.

Dès le 20 août, Zola se rend à la grotte, puis à la gare, pour l'arrivée du train blanc, puis de nouveau à la grotte. Il suit la procession du saint sacrement, frappé par « la tristesse affreuse » du spectacle, note « l'odeur écœurante de sueur, d'haleines gâtées, de misère et de saleté ». Il rencontre le père Picard, de l'Assomption, directeur du pèlerinage national, qui deviendra le père Fourcade dans le roman. Il voit le père Bordedebat, supérieur des pères de Lourdes, qui lui servira de modèle pour le père Capdebarthe. Il se rend plusieurs fois au bureau des constatations, dirigé par le docteur Boissarie, qui sera le docteur Bonamy. C'est là qu'étaient enregistrées les guérisons miraculeuses, comme celle de Clémentine Trouvé, la petite Sophie Couteau dans le roman. Puis, le romancier se fait expliquer le rôle de l'association de Notre-Dame-du-Salut, essaie de comprendre les rivalités qui entourent la gestion de la grotte, entre les différents ordres, les commerçants de la ville, la municipalité. Il interroge

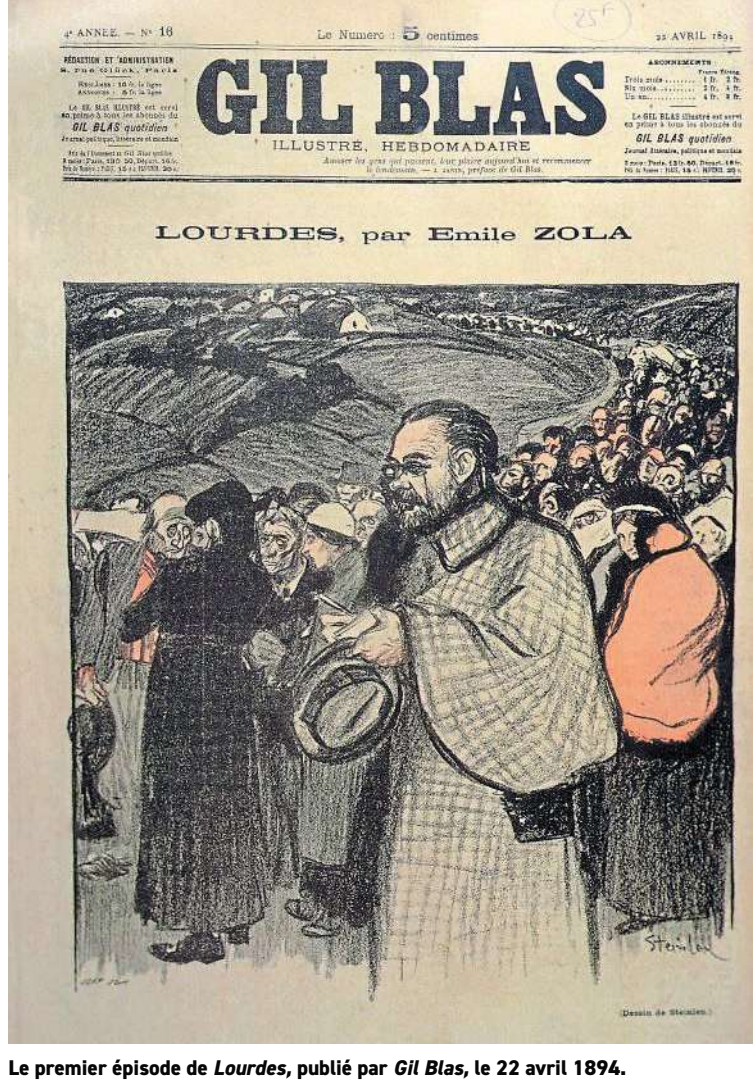
Zola entrevoit un sujet considérable, d'une actualité brûlante : le combat entre la religion et la science, la foi et la raison

Henri Lasserre, auteur de plusieurs livres sur Bernadette Soubirous, « un illuminé », qui « prend pour la vérité ce qu'on lui dit, sans faire d'abord la critique du conteur ». Il visite la maison de Bernadette, à Bartrès. S'intéresse à sa famille, à son éducation, à son degré d'instruction. Aux médecins, il demande des éclaircissements sur les hallucinations, sur les guérisons miraculeuses. Il ouvre un dossier spécial : « maladies de mes personnages », s'intéresse aux maladies nerveuses d'origine hystérique, relit Charcot, qui vient de publier dans *La Revue hebdomadaire* de décembre 1892 un article sur « la foi qui guérit ».

CINQ JOURNÉES

Rien ne distingue la préparation de *Lourdes* de celle des autres romans de Zola. Les ressemblances se retrouvent dans l'intrigue : Pierre Froment, un prêtre qui a perdu la foi, accompagne à Lourdes, dans l'espoir d'une double guérison, Marie de Guersaint, qu'il a aimée toute jeune fille autrefois, mais qu'un mal mystérieux a rendue paralytique. Cependant, si Marie retrouve ses jambes, son mal étant dû à l'hystérie, Pierre garde son scepticisme. Et il perd définitivement Marie, qui, au cas où elle serait guérie, a fait vœu de chasteté. Il ne lui reste qu'à se tourner vers une nouvelle religion, mieux armée pour venir en aide aux souffrances humaines. C'est le chemin qui le mènera de Lourdes à Rome, puis à Paris, et du catholicisme au socialisme. Car, avant d'avoir terminé *Lourdes,* Zola pense donner une suite au destin de l'abbé Froment. Dans *Lourdes,* « je pourrais montrer le besoin d'illusion et de croyance que l'humanité a ». Dans *Rome,* « je pourrais montrer l'écroulement du vieux catholicisme ». Dans *Paris,* enfin, « le socialisme triomphant », « l'hymne à l'aurore », « une religion humaine à trouver », « la réalisation du bonheur ». Et de se donner ce conseil : « Ne pas trop m'asservir à la réalité. Du rêve. » Ce qui ouvre par avance la perspective vers l'imaginaire utopique des « Quatre Évangiles ».

La nouveauté de *Lourdes* réside dans son organisation en cinq journées. Si celles-ci correspondent aux cinq journées du pèlerinage national, elles constituent aussi les cinq actes d'un drame, Zola étant de plus en plus persuadé que c'est par le théâtre que le naturalisme devait s'imposer. Cinq journées composées de cinq chapitres chacune. À la fin de chacune des journées, l'abbé Froment raconte un épisode de la vie de Bernadette. Une construction aux symétries rigoureuses, comme pour mieux dominer une matière informe, endiguer les foules des pèlerins.


4e ANNÉE. — N° 16 Le Numéro : 5 centimes 22 AVRIL 1894

GIL BLAS

ILLUSTRÉ, HEBDOMADAIRE

LOURDES, par Emile ZOLA

Le premier épisode de *Lourdes*, publié par *Gil Blas*, le 22 avril 1894.

Après son deuxième séjour à Lourdes, en 1892, Zola termine *Le Docteur Pascal,* qui paraît le 19 juin 1893. Et, le 5 octobre, il se met enfin à la rédaction de *Lourdes,* qu'il terminera le 21 juin suivant, le roman paraissant en feuilleton dans *Gil Blas* dès le 22 avril 1894, en volume immédiatement après. Deux mois plus tard, plus de 120 000 exemplaires s'étaient écoulés, ce qui fait de *Lourdes* un succès comparable à celui de *La Débâcle*. Les polémiques suscitées par le livre furent vives. Du côté de Lourdes, on reprocha à Zola ses erreurs dans le portrait de Bernadette et son absence d'empathie. D'avoir parlé d'« hallucination » à propos de ses visions. D'avoir donné une image déplorable des pères de la Grotte. Zola se contenta de faire remarquer que Lourdes n'était pas un dogme, que d'excellents catholiques n'y croyaient pas, qu'il ne s'était laissé aller à « aucune plaisanterie voltairienne », qu'il avait même « idéalisé Bernadette, qui n'était qu'une pauvre idiote ». Le livre fut néanmoins mis à l'index dès le 21 septembre. Quant à la critique, elle fut mitigée. Barrès déplora le contraste entre le matérialisme de l'auteur et l'idéalisme qu'aurait demandé un tel sujet. Le plus virulent fut Léon Bloy, traitant Zola de « crétin des Pyrénées », de positiviste débitant les clichés les plus éculés de l'anticléricalisme. Il n'a pas su voir dans *Lourdes* le livre de la misère humaine. C'est elle qui engendre cet « immense besoin d'illusion et de mensonge » poussant certains sur les routes d'un impossible espoir.

Robert Kopp

1. Conservées avec les dossiers préparatoires des « Trois Villes » à la bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence.
2. *Ibid.*
3. Publié par René Ternois dans *Mes voyages. Lourdes, Rome,* Fasquelle, 1958. Voir, du même, *Zola et son temps. Lourdes, Rome, Paris,* Les Belles

ARCHIVES CHARMET/BRIDGEMAN IMAGES

Son Nouveau Testament

Inachevés et méconnus, « Les Quatre Évangiles » forment l'ultime cycle romanesque de Zola. Utopie aux accents messianiques à la limite de la science-fiction, d'un kitch tour à tour mièvre et sauvage, le projet se veut un hymne à la force, au travail et à la fécondité.

Du Zola de la fin des années 1890, l'histoire n'a retenu qu'une image : celle du dreyfusard engagé dans sa lutte pour la justice. Tout un pan de l'œuvre semble occulté par la stature mythique du pamphlétaire justicier. Passent ainsi au second plan moins le cycle des « Trois Villes » que l'ensemble romanesque qui lui succède : « Les Quatre Évangiles ». C'est un peu l'Atlantide zolienne, un continent littéraire englouti, une utopie finale restée en chantier. Un effacement dû au pivotement de l'image zolienne, du romanesque vers l'activisme politique ? Certes non, le Zola des « Évangiles » nous apparaît souvent comme un idéologue désuet, tant laborieux urbaniste que planificateur pataud de la cité future. Néanmoins l'ensemble est à relire.

UNE AMBITION PROPHÉTIQUE

Zola fait là œuvre neuve, passant de la vivisection sociale du passé à l'annonce des temps à venir, de l'analyse critique à l'utopisme, à la prospective, voire à la science-fiction. Aux quatre récits de la geste christique, aux trois vertus théologales du catholicisme traditionnel, foi, espérance et charité, Zola répond par les trois piliers de l'humanisme futur : *Fécondité, Travail* et *Vérité,* trois romans (le quatrième, *Justice,* ne fut qu'esquissé) parus entre 1898 et 1902. Au quatuor « néotestamentaire » chrétien Matthieu, Marc, Luc et Jean, il oppose des néo-utopistes aux prénoms similaires (les fils du défroqué Pierre Froment, personnage central de la série des « Trois Villes »), forts de convictions inverses : missionnaires porteurs d'un credo fondé non sur le salut spirituel mais sur la mise en œuvre des vérités de la science et des idéaux positivistes de l'humanitarisme républicain. Un projet porté par une ambition non plus analytique et critique, mais esthétique et prophétique, un « programme » porteur d'un avenir, d'une forme future pour la cité terrestre.

Avec les vingt titres des « Rougon-Macquart », Zola « n'avait donné libre cours à son goût des grands symboles qu'à l'intérieur d'un cadre historique déterminé à l'avance » (Henri Mitterand) ; avec « Les Trois Villes », *Lourdes, Rome* et *Paris,* il lâchait dans des mondes urbains précis la sonde de héros observateurs des réalités ambiantes. Avec « Les Quatre Évangiles », il franchit le Rubicon de la stricte objectivité naturaliste pour mettre en œuvre ce « naturalisme élargi », épanouissement et parachèvement de sa conception romanesque dont il confiait le rêve à Jules Huret en 1891.

> « Je voudrais un optimisme éclatant. C'est la conclusion naturelle de toute mon œuvre : après la longue constatation de la réalité, une prolongation dans demain »

À l'automne 1897, alors que l'affaire Dreyfus s'apprête à mobiliser ses énergies, Zola jette sur le papier le cadre global de ses « Évangiles » futurs. Il souhaite y « contenter son lyrisme », s'y « jeter dans la fantaisie », se « permettre tous les sauts d'imagination dans le rêve et dans l'espoir ». On le sent vibrant d'une ambition novatrice et d'un désir de récapitulation, d'apothéose, voire d'un messianisme roboratif. « Je voudrais un optimisme éclatant. C'est la conclusion naturelle de toute mon œuvre : après la longue constatation de la réalité, une prolongation dans demain, et d'une façon logique, mon amour de la force et de la santé, de la fécondité et du travail, mon besoin latent de justice, éclatant enfin. Puis, je finis le siècle, j'ouvre le siècle prochain. Tout cela basé sur la science, le rêve que la science autorise. Je suis content surtout de pouvoir changer ma manière, de pouvoir me livrer à tout mon lyrisme et à toute mon imagination. Mais surtout trempé cela de bonté, de tendresse. Un cantique de bonté. […] Il faut que cela soit poignant et éclatant. » Une pétulance joviale et un désir d'édifier néanmoins bridé par la difficulté de la tâche. Il faut en effet ne pas « ennuyer le public », éviter d'accoucher d'une œuvre « factice et morte » au symbolisme stérile et convenu. Zola souhaite notamment élargir son public des cercles lettrés au monde féminin.

Le premier volume, *Fécondité,* ainsi que l'indique son titre, ambitionne de « rendre esthétique la femme féconde, la femme qui nourrit, la femme qui a beaucoup d'enfants. Contre la virginité, la religion de la mort, et pour l'expansion de tous les germes. D'abord pour la patrie féconde, la natalité augmentée en France, petit côté patriotique, puis le sujet étendu à l'humanité tout entière. Dans *Fécondité,* je crée la famille ».

Affiche créée par Raymond Tournon pour la parution de *Fécondité* en feuilleton dans *L'Aurore*, en 1899.

Travail, tel sera le titre au fronton du deuxième volume, résolument fouriériste, où Zola ambitionne de chanter « le travail, père et régulateur du monde ». Son héros, Luc Froment, créera la cité, la « ville de l'avenir, une sorte de phalanstère ». Néanmoins, en bon maçon narratif et façonneur d'intrigue, Zola redoute « l'idylle, le fleuve de lait », entendons la fadeur sirupeuse de l'ennui moralisateur. Le poulailler romanesque ne vaut que par le renard que l'on y introduit, donc « nécessité de loups dans la bergerie ». Le quatrième tome, *Justice,* restera à l'état d'ébauche, alors que paraîtra, promu à la troisième place, *Vérité,* consacré au monde de l'enseignement et aux péripéties de l'affaire Dreyfus.

CHANTRE DU NATALISME NATIONAL

Fécondité, rédigé durant l'exil anglais du romancier entre août 1898 et mai 1899, prépublié dans *L'Aurore,* nous semble aujourd'hui, tant par ses défauts (« symétries trop volontaires, vérités banales de morales en action », Zola *dixit*) que par sa force lyrique, le plus singulier. Zola s'y bat sur deux fronts : un front historique et politique (il s'agit de relancer la natalité française, moitié moins puissante que la natalité germanique) ; un front poétique et idéologique (restaurer dans sa digne superbe l'image de la mère de famille, dont l'inlassable capacité maternelle assume l'épanouissement personnel et assure la survie de la race).

Le combat pour le repeuplement français n'est pas chose neuve pour Zola, qui a songé lui consacrer un roman *(Le Déchet)* et, à défaut, lui a déjà consacré un article en 1895, « Dépopulation », où il se faisait le chantre du natalisme national et sonnait la charge contre l'importation des esthétiques mortifères (Wagner), des philosophies stérilisantes (Schopenhauer) et la mode d'un symbolisme décadent où se célèbre le culte de « Vierges informulées [qui] flottent dans des limbes crépusculaires ». Avec *Fécondité,* on retrouve la même grille idéologique et le même schéma narratif. Le panbiologisme tourne à l'hymne cosmique : « Le thème de la fécondité s'insère progressivement dans le récit pour y prendre la force d'un mythe, unificateur du monde » (Alain Pagès). S'y opposent deux mondes : d'un côté, celui de Mathieu et Marianne – symbole républicain s'il en fut – Froment – patronyme emblème de toutes les moissons possibles – et de leurs douze enfants, conçus dans l'élan d'un amour naturel, élevés en plein air et maternellement allaités. Le couple prendra en main la résurrection d'une terre en friche (Chantebled) que leur industrie et leur saine énergie reféconderont pour en faire une florissante exploitation.

Face à eux, c'est la tribu maudite des couples malthusiens contenant, pour raisons économiques, sociales ou érotiques, l'expansion de leur famille, la clique sinistre des avorteuses (dont les ouvroirs clandestins donnent lieu à des descriptions dantesques), la corporation louche des nourrices qui disjoignent l'enfant du sein de la mère. La vie flue, rien ne vit qui ne circule, germe, fermente, féconde et s'épanouisse : de ce pensum pronataliste zolien ne nous parvient plus aujourd'hui qu'un hymne kitsch à l'éternel puissance du vivant et à l'ivresse cosmique de la vie.

François Angelier

DR

Le gai savoir zolien

La vie, pour Zola, se situe par-delà le bien et le mal et ignore superbement le cycle infernal dans lequel la religion comme la science l'emprisonnent, celui du péché et de la rédemption. Une pensée qui se déploie tout au long des « Rougon-Macquart », notamment dans *Le Docteur Pascal*, dernier de la série, sous l'égide de la philosophie nietzschéenne.

Par Françoise Gaillard

Il ne peut échapper au lecteur des « Rougon-Macquart » que se marque, au fil des romans, une évolution philosophique qui fait passer de l'inquiétude à l'endroit de la vie habitée par le sourd travail du négatif à une adhésion inconditionnelle. La vision du bébé, son « petit bras en l'air, tout droit, dressé comme un drapeau d'appel à la vie », sur quoi se clôt *Le Docteur Pascal,* en est comme le symbole. Cette dynamique du « oui à la vie » emporte ce roman, le dernier du cycle, loin de la peur de ce qui reste au fond sombre de la « bête humaine », vers une acceptation de l'intégration de l'humanité dans l'ordre du vivant.

LA VIE COMME VALEUR SUPRÊME

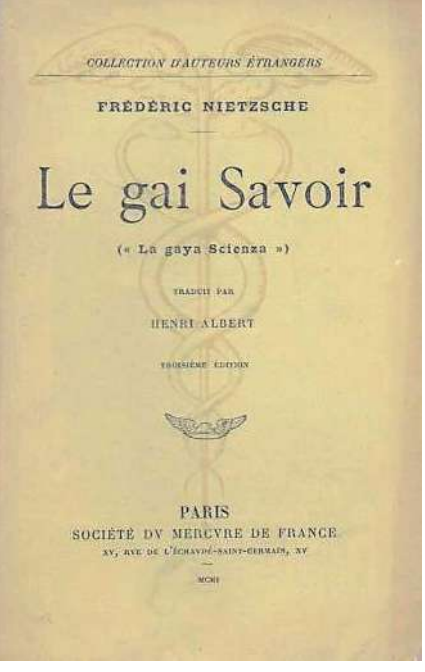
Heidegger a dit de Nietzsche qu'il avait rendu l'*« homo rationalis »* à sa *« bestialitas »*. Cela vaut aussi pour Zola. Rien de péjoratif dans le constat heideggerien : une telle restitution signe la réconciliation joyeuse avec la vie dont tous les messianismes religieux (judéochristianisme), ou scientifiques (mythe du progrès), nous ont détournés par leur promesse d'une vie meilleure, là-haut ou ici-bas. Pascal Rougon n'entrera pas dans le royaume du gai savoir nietzschéen, vers quoi pourtant sa sagesse le guide. Tel Moïse, il sera condamné à rester au seuil pour avoir un moment douté de la vie. N'a-t-il pas hésité, lui qui n'avait pas de mots assez durs pour stigmatiser le célibataire égoïste et stérile, devant cet acte de foi en la vie qu'est la procréation ? N'a-t-il pas eu peur de mettre au monde un autre Rougon-Macquart ? Il paie ce manque de confiance par la privation du bonheur de la paternité et meurt sans voir son enfant. Pourtant la crise morale qu'il a traversée s'achève sur le plus bel aveu de confiance qu'un homme, un savant, puisse faire à la vie : « Vouloir tout guérir, tout régénérer, c'est une ambition fausse de notre égoïsme, une révolte contre la vie, que nous déclarons mauvaise, parce que nous la jugeons au point de vue de notre intérêt ? Je sens bien que ma sérénité est plus grande, que j'ai élargi, haussé mon cerveau, depuis que je suis respectueux de l'évolution. C'est ma passion de la vie qui triomphe, jusqu'à ne pas la chicaner sur son but, jusqu'à me confier totalement, à me perdre en elle, sans vouloir la refaire, selon ma conception du bien et du mal. »

Par-delà « bien et mal » : la vie comme valeur suprême. La vie comme pierre de touche du grand œuvre de réévaluation des valeurs auquel s'est attelé Nietzsche. La vie qui n'a pas d'autre destination qu'elle-même et dont il ne faut contrarier ni la volonté ni le cours, sous peine de la tarir. « Guérir, retarder la mort de l'être pour son agrément personnel, le prolonger pour le dommage de l'espèce sans doute, n'est-ce pas défaire ce que veut faire la nature ? […] Je finis par croire [dit le docteur Pascal/Zola] qu'il est plus grand et plus sain de laisser l'évolution s'accomplir. »

« Peut-être y a-t-il encore un avenir pour le rire ! Ce sera, écrivait Nietzsche dans *Le Gai Savoir,* lorsque la maxime : "l'espèce est tout, l'individu n'est rien" aura pénétré l'humanité jusqu'aux moelles. » Eh bien

Caricature du Dr Pascal/Zola parue dans une revue anti-dreyfusarde (1898).

LEONARD DE SELVA/BRIDGEMAN IMAGES



Édition française originale du *Gai Savoir* (1901).

cet avenir pour le rire, le docteur Pascal le dessine par la priorité qu'il accorde à la prospérité de l'espèce sur le confort de l'être singulier. Son refus d'intervenir n'est nullement l'expression d'une impuissance résignée, mais le signe de sa compréhension du travail de la vie, tendue dans sa volonté de perpétuation d'elle-même qui est sa seule loi et son seul but. Et la volonté humaine doit vouloir cette volonté de la vie. Ce vouloir qui réinscrit l'homme dans le grand élan du vivant, dans sa poussée (terme zolien s'il en est !), se manifeste par la réconciliation heureuse avec son corps, et avec l'œuvre de vie qui est au bout de ces noces charnelles. La conclusion de l'hymne à la vie est, dans le roman, laconique. Mais elle dit tout : « Ils [Clotilde, la jeune vierge, et Pascal] s'appartinrent. » De cette rencontre entre l'instinct de vie et la vie comme instinct sortira l'enfant.

LE RIRE PHILOSOPHIQUE CONTRE LE CHRIST

La vie, indifférente au prêtre comme au médecin, ne connaît que le « vouloir-vivre ». Et elle est bonne du seul fait d'être la vie. C'est ce primat qui résonne dans les dernières pages de la saga des « Rougon-Macquart ». Par la seule affirmation de son existence, l'enfant de Clotilde et de Pascal est un magnifique acquiescement fait à la vie, qui, vient nous dire cet enfant, ne connaît ni le péché ni la tare. Le seul péché qu'elle connaît, c'est la peur entretenue par le mythe de la faute première au jardin d'Éden. Sa naissance donne raison à Baudelaire pour qui la vraie civilisation ne se trouvait ni dans le gaz, ni dans la vapeur, mais « dans la diminution du péché originel ».

Qu'importe désormais que le dernier Rougon-Macquart soit taré ou exempté de la tare héréditaire, il est la manifestation vivante de ce vouloir-vivre. Pas de ce vouloir-vivre pour rien, dont l'absurdité philosophique débouche sur le pessimisme schopenhauérien ; pas de ce vouloir-vivre dont l'absence de finalité éveille la conscience tragique. Non ! De ce vouloir-vivre constitutif du vivant qui réveille au plus profond de l'homme son instinct de vie mis à mal par le judéo-christianisme et le rationalisme scientifique. Un vouloir-vivre qui le rappelle à cette volonté première de l'espèce qui veut la vie, et que l'individu cherche à détourner pour son profit. L'enfant est l'expression de ce « oui à la vie » inconditionnel et inconditionné ; de ce « oui » sans espoir mis dans le devenir. Sans désespoir non plus. De ce « oui » qui se situe par-delà la catégorie de l'espérance pour être un « oui » tout court, de pure adhésion à la vie.

Une telle adhésion suppose pour l'homme sa réinscription dans l'ordre général du vivant à quoi la Genèse l'avait arraché. Cela passe par l'acceptation de son animalité, non plus conçue comme la bête sombre qui le tire vers les bas de son origine *(La Bête humaine)*, mais comme une vérité heureuse du corps et une promesse d'épanouissement de la chair. C'est à ce « oui »-là que Nietzsche a donné le nom de « gai savoir ». Car ce « oui » qui libère l'homme – bien plus que la science qui l'assujettit à la pensée de l'espoir, qui ruse avec l'instinct de vie, qui pactise avec les forces réactives (celles qui ont calomnié la vie), et qui, de ce fait, est génératrice de pessimisme quand on s'aperçoit que les buts annoncés (bonheur, justice, etc.) ne sont pas atteints – conduit à la joie sans mélange, et au rire philosophique qui en est l'expression. Un tel « oui » est radicalement antijudéochrétien, et, de fait, l'enfant de Pascal et Clotilde est au sens propre un antéchrist. Pas au sens de bête de l'apocalypse, mais de bombe philosophique qui fait éclater, par la déflagration de son rire, le carcan judéo-chrétien. Car l'Antéchrist, l'étymologie nous le rappelle, c'est celui qui est contre le Christ. Et, quand on place le poids de la vie dans la vie et non dans quelque au-delà, quand on met la valeur de la vie dans la vie, et que l'on fait de la vie la valeur des valeurs, alors on est contre le Christ. Nietzsche en porte témoignage, lui qui écrit à Malwida von Meysenburg en 1883 : « Voulez-vous un nouveau nom pour moi ? La langue d'Église en possède un : je suis – l'Antéchrist. »

Le « oui » à la vie inaugure une ère antichrétienne, où l'homme, débarrassé de la faute et de la haine de lui-même, deviendra ce surhomme ignorant l'instinct de mort. C'est cette hypothèse philosophique qui inonde la fin des « Rougon-Macquart » de sa joie. Mais on ne fait pas roman de l'innocence du devenir, et si le « oui » à la vie peut s'exalter dans des pages lyriques, il s'épuise à se répéter tout au long d'une intrigue. L'échec est au bout du projet de *Fécondité*…

Le « oui » à la vie inaugure une ère antichrétienne, où l'homme, débarrassé de la faute et de la haine de lui-même, deviendra ce surhomme ignorant l'instinct de mort

BIOGRAPHIE

Philosophe, critique littéraire et traductrice, **Françoise Gaillard** a été maîtresse de conférences à Paris-VII et membre de plusieurs équipes de recherche au CNRS. Elle a notamment publié des articles dans *Le Monde*, *Libération* ou *La Quinzaine littéraire*, dont « Genèse et généalogie : le cas du *Docteur Pascal* », dans le n° 31 de la revue *Romantisme*.

DR

Le dernier combat

En 1894, le capitaine Alfred Dreyfus, accusé à tort de renseigner l'Empire allemand, est condamné à la déportation perpétuelle. En s'engageant dans cette affaire aux relents antisémites, Zola se présente, non pas comme un savant, un polémiste ou un politique, mais comme un « libre écrivain ».

Par Alain Pagès

« Tu ne sais pas ce que j'ai fait ? un article, écrit en coup de foudre, sur Scheurer-Kestner et l'affaire Dreyfus. J'étais hanté, je n'en dormais plus, il a fallu que je me soulage. Je trouvais lâche de me taire. Tant pis pour les conséquences, je suis assez fort, je brave tout ! » Ces lignes ont été écrites dans la soirée du 24 novembre 1897. L'auteur des « Rougon-Macquart » s'engage dans ce qui sera le dernier combat de son existence. Il vient d'en prendre la décision. Et il en informe sa femme, Alexandrine, qui est alors en voyage en Italie.

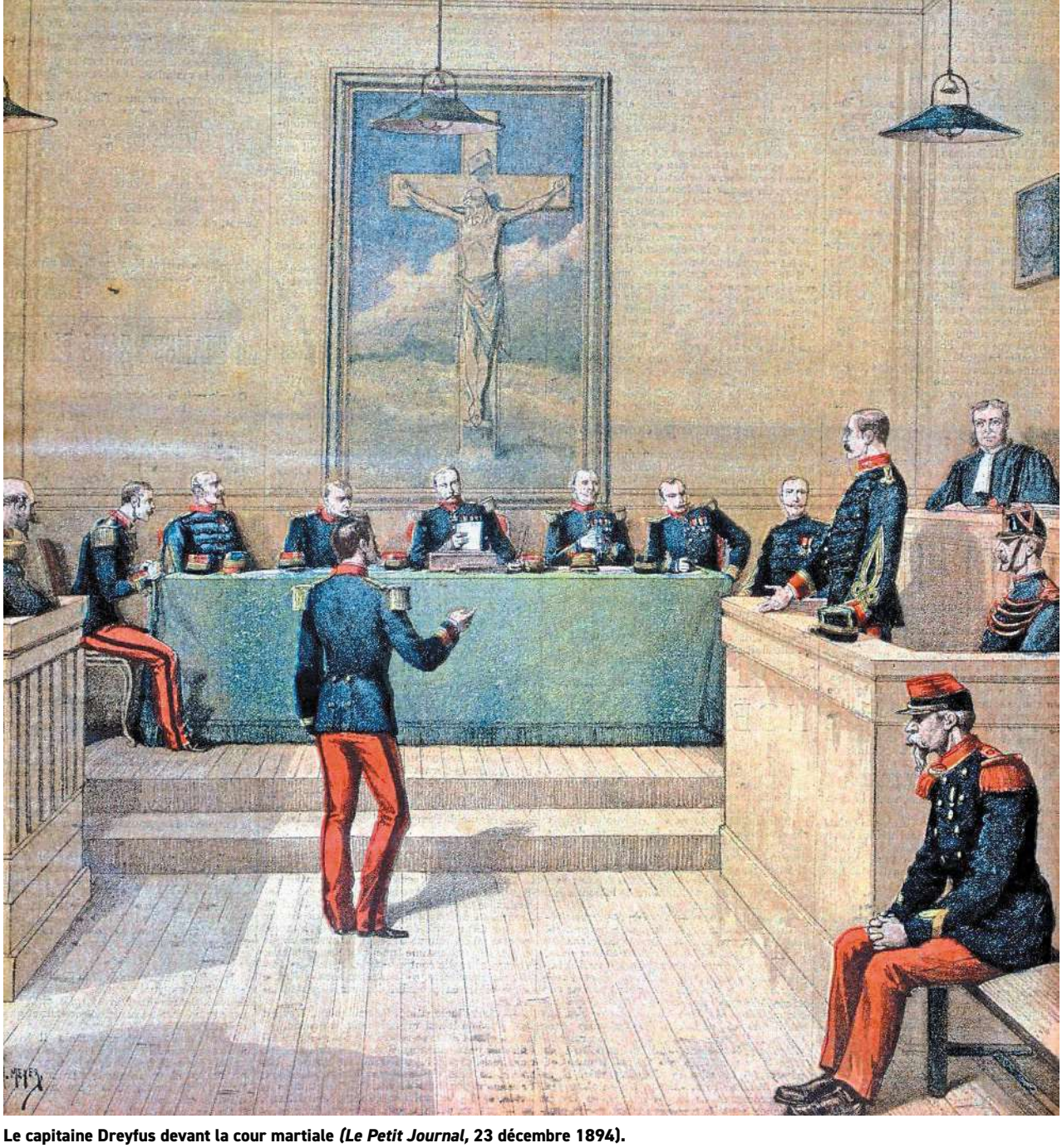
Zola a hésité. Puis il s'est jeté dans la mêlée. Cette hésitation est importante. Elle le montre tel qu'il est. Non ce héros absurde, ce fanfaron grotesque que décriront ses ennemis, prêt à tout pour conquérir un peu de publicité, mais un spectateur lucide de la grave crise que la France est en train de vivre. Il a médité soigneusement les conséquences de son geste, il a évalué la nature des informations qu'il détenait. Quelques jours plus tôt, Scheurer-Kestner, le vice-président du Sénat, lui a ouvert le dossier de « l'affaire », en lui dévoilant des documents qu'il était le seul à posséder. Zola a immédiatement été convaincu. Le scandale est énorme. L'appareil militaire a tout fait pour dissimuler sa forfaiture, maintenir au bagne un condamné dont il savait l'innocence. Des ministres, des responsables militaires du plus haut rang sont impliqués, avec toutes sortes de comparses, plus ou moins manipulés. Commencer à parler de l'affaire Dreyfus, c'est entrer dans une chaîne d'évènements dont l'issue est incertaine. Le camp adverse réagira avec violence. Il ne faudra pas s'arrêter en chemin, mais poursuivre sans relâche, ajouter les arguments aux arguments, accepter toutes les polémiques.

Zola a immédiatement été convaincu. Le scandale est énorme. L'appareil militaire a tout fait pour dissimuler sa forfaiture, maintenir au bagne un condamné dont il savait l'innocence

LE JOUR OÙ TOUT A BASCULÉ

La campagne que Zola entame alors dans *Le Figaro* (qui, dans un premier temps, a eu le courage de l'accueillir) connaîtra une montée en puissance progressive, pour aboutir finalement au coup de tonnerre de « J'accuse » dans *L'Aurore,* le 13 janvier 1898. Trois articles sont d'abord publiés entre le 25 novembre et le 5 décembre 1897 : « M. Scheurer-Kestner », « Le Syndicat », « Procès-verbal ». Ils s'attachent à cerner les circonstances de l'affaire, à décrire sa nature idéologique et politique. Après la rupture avec la direction du *Figaro* (forcée d'abandonner la bataille à cause de la réaction de ses abonnés), suivent deux brochures, de tonalité plus lyrique – la « Lettre à la jeunesse », le 14 décembre 1897, et la « Lettre à la France », le 7 janvier 1898 – qui lancent un appel à l'opinion. « J'accuse », enfin, réalise la synthèse de ces deux mouvements, combinant l'analyse historique des articles du *Figaro* et le plaidoyer véhément des brochures.

Pour agir, Zola a su dépasser la tentation de l'indifférence. Son engagement comporte une part de hasard, due aux circonstances. Il aurait pu ne pas être disponible. Il aurait pu être plongé dans la rédaction d'un roman qui l'aurait entièrement accaparé. Mais, ce jour-là, en ce mois de novembre 1897 où tout a basculé pour lui, il se trouvait entre deux projets littéraires, dans une sorte de vacance spirituelle. Son geste doit être mesuré sur l'horizon idéologique que composent, dans leur diversité, les réactions de ses contemporains. Il faut évoquer, bien sûr, l'attitude de ceux qui ont choisi l'autre camp, celui de l'anti-dreyfusisme : les doctrinaires, comme Barrès ou Maurras, qui mettront leur talent au service de la cause nationale et se feront les chantres de la raison d'État ; ou les pusillanimes, comme Paul Valéry, qui accepteront en silence toutes les compromissions. Mais il faut songer aussi aux autres dreyfusards. Tous, si on les considère attentivement, ont hésité, à un moment ou à un autre, ont fait fausse route et ont dû revenir en arrière : en décembre 1897, Clemenceau refuse de se prononcer sur l'innocence de Dreyfus et s'en tient strictement à une ligne



Le capitaine Dreyfus devant la cour martiale *(Le Petit Journal,* 23 décembre 1894).

HERITAGE-IMAGES/ART MEDIA/AKG-IMAGES

légaliste ; Jaurès analyse d'abord l'affaire comme un conflit entre deux « fractions » de la bourgeoisie ; et Léon Blum croit naïvement qu'il peut gagner à la cause dreyfusarde Barrès, parce qu'il est séduit par la personnalité éblouissante du « prince de la jeunesse »…

LA QUESTION DE L'ANTISÉMITISME

Zola, au fond, a la chance de pouvoir réagir émotionnellement, sans être traversé de sentiments contradictoires. Il interprète directement l'affaire Dreyfus à travers l'expérience que lui a apportée son métier d'homme de lettres. Il voit en elle un extraordinaire drame humain. Et il réagit en romancier, comme il l'avoue dans son premier article du *Figaro* : « Quel drame poignant, et quels personnages superbes ! Devant ces documents, d'une beauté si tragique, que la vie nous apporte, mon cœur de romancier bondit d'une admiration passionnée. Je ne connais rien d'une psychologie plus haute. » Un peu plus tard, il observera, dans ses notes : « Ce que j'avais vu, pour les lettres, dans l'Affaire : une trilogie de types : le condamné innocent, là-bas, avec la tempête dans son crâne ; le coupable libre ici, avec ce qui se passait en lui, tandis qu'un autre expiait son crime ; et le faiseur de vérité Scheurer-Kestner, silencieux et agissant. » Tel est Dreyfus, dans son esprit : un personnage pathétique, créé par les péripéties d'une histoire incroyable, et en même temps une victime pitoyable, digne d'être secourue.

MONSIEUR JAURÈS

— On ne nous détournera pas de notre œuvre, parce que nous avons le droit de la poursuivre au Grand Jour... (*Discours du 24 Janvier 1898.*)

LA VÉRITÉ EN MARCHE
DRAME À GRAND SPECTACLE
VIVE DREYFUS
À BAS L'ARMÉE.
VIVE ZOLA
VIVE ZOLA!
Légende
Dan-sons la car-ma-gno-le, Vi-ve le son, Vive le son! Dan-
-sons la car-ma-gno-le, Vi-ve le son du ca-non!

Dessin de Gyp.

COLLECTION JOINVILLE/AKG-IMAGES

Zola peut imaginer la souffrance de Dreyfus parce qu'il s'est affranchi d'une haine qui obsède la plupart de ses contemporains, l'antisémitisme. En ce domaine, il est en avance sur tous ceux qui l'entourent. Cette question de l'antisémitisme, sur laquelle les autres s'arrêtent et se figent, il l'a réglée, pour son propre compte. Il en a mis en scène les effets dramatiques dans *L'Argent,* qu'il a publié en 1891. Et en mai 1896 – un an avant le commencement de la campagne dreyfusarde – il a donné au *Figaro* un article au titre provocateur, intitulé « Pour les juifs », où il démontait la logique imbécile des thèses antisémites, en concluant par un appel à « l'universelle tolérance », contre le « fanatisme » et les tentatives de « guerre religieuse ».

Répétons-le. Il est armé idéologiquement. Et il est disponible, prêt à faire face, à agir dans le sens de la droiture et de la « vérité ». C'est en ce mois de novembre 1897 qu'il invente la maxime qui guidera le combat dreyfusard : « La vérité est en marche, et rien ne l'arrêtera. » Une telle motivation lui suffit. Inutile d'ajouter d'autres qualités à celles-là, qui sont immenses – celles d'être un romancier, un citoyen libre, et un homme désireux de faire surgir la vérité.

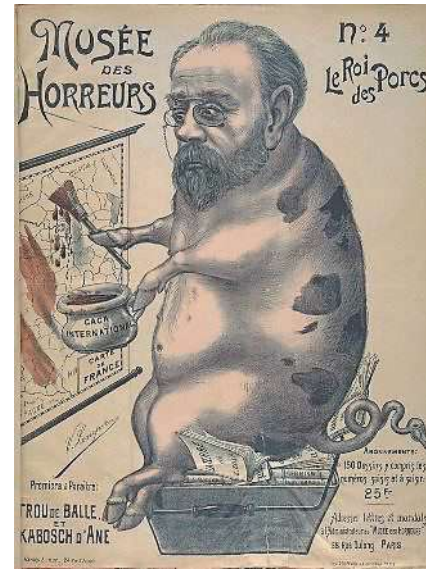
L'EXPÉRIENCE DU RÉEL

Il faut dissiper ici un malentendu. Le type de l'intellectuel lucide, éclaireur de vérité, que Zola construit en écrivant « J'accuse » n'est pas un lettré, un érudit chargé de références culturelles qui aurait examiné toutes les possibilités qui lui étaient offertes et agirait au nom d'une science acquise par l'étude. Zola est très éloigné de la figure de l'intellectuel « spécifique » que s'efforceront de promouvoir un Foucault ou un Bourdieu, dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, en parlant au nom d'une expertise fondée sur la réflexion philosophique ou sociologique. Il n'est pas un savant. Il s'élève d'ailleurs avec force contre le discours des experts, des faux experts (les graphologues) dont les analyses ont produit les aberrations de l'enquête qui a condamné Dreyfus. Il n'est pas non plus un politique. Il a toujours eu en haine la politique partisane, celle des combinaisons ministérielles, des intrigues infinies perdues dans les multiples divisions idéologiques du camp républicain.

Une formule le résume. Elle se trouve à plusieurs reprises dans les articles qu'il réunira plus tard, en 1901, dans le recueil de *La Vérité en marche*. Regardez-moi, répète-t-il à l'attention de ses adversaires, pourquoi avez-vous peur de moi ? Je suis seulement « un libre écrivain »… « On oublie que je ne suis ni un polémiste, ni un homme politique, tirant bénéfice des bagarres. Je suis un libre écrivain qui n'a eu qu'une passion dans sa vie, celle de la vérité, qui s'est battu pour elle sur tous les champs de bataille. » Soulignons la place de l'épithète : un libre écrivain, plutôt qu'un écrivain libre – non pas quelqu'un qui voudrait gagner son autonomie et aurait réussi à se dégager des contraintes dont il était prisonnier, mais un homme que le métier d'écrire constitue fondamentalement, un homme, par essence, libre.

Il lui restera à assumer cette liberté, c'est-à-dire la part d'inconnu qu'elle implique. En cela réside une dimension essentielle qui s'attache à cette figure de l'intellectuel alors en train de surgir : faire l'expérience du réel, après en avoir vécu l'image fictionnelle ; affronter l'inconnu du danger physique, des cris de la rue, poussés par une foule qui hurle en réclamant la mort. « À mort les Juifs ! » « À mort Zola ! » La rue conspue Zola le pornographe, Zola le cochon. Les manifestants stipendiés par les bandes antisémites de Jules Guérin tentent à plusieurs reprises de le jeter à la Seine, en février 1898. La rue brûle son effigie. La rue s'amuse. Elle a tous les droits, ivre de son inconscience. Zola n'est qu'un cochon, après tout… Animé par cette vision haineuse multipliée à l'envi par les caricatures patriotiques, un fumiste parisien du nom d'Henri Buronfosse ira jusqu'au bout du geste meurtrier rêvé par la foule. Un soir de septembre 1902, semble-t-il, il bouchera la cheminée de la chambre à coucher de Zola, rue de Bruxelles – pour enfumer le cochon. Quelle importance ? Ce n'était, dans son esprit, qu'une farce de fumiste.

« Je ne suis ni un polémiste ni un homme politique, tirant bénéfice des bagarres. Je suis un libre écrivain qui n'a eu qu'une passion dans sa vie, celle de la vérité, qui s'est battu pour elle sur tous les champs de bataille »



***Musée des horreurs*, une série de caricatures anti-dreyfusardes (octobre 1899-décembre 1900).**

Caricature de presse de Gyp dénonçant l'engagement de Zola et de Jaurès en faveur du capitaine Dreyfus (1898).

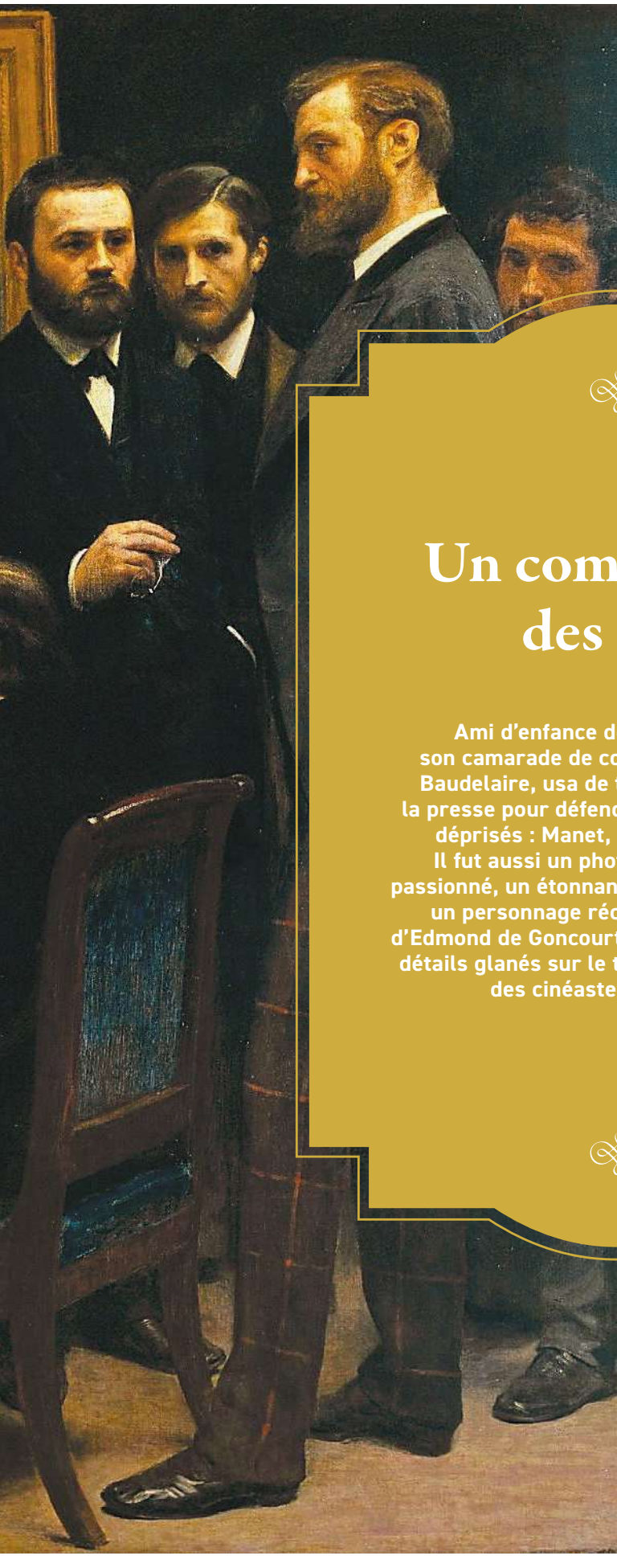
HERITAGE IMAGES/FINE ART IMAGES/AKG-IMAGES

BIOGRAPHIE

Professeur de langue et littérature françaises à l'université de Reims, **Alain Pagès** *(lire entretien p. 14)* dirige *Les Cahiers naturalistes* depuis 1988. Il est l'auteur de *13 janvier 1898. J'accuse…!* (Perrin, 1998), et d'un *Guide Émile Zola* (Ellipses, 2002, en collaboration avec Owen Morgan).

***Un atelier aux Batignolles*, d'Henri Fantin-Latour (1870). On reconnaît entre autres Manet, assis devant le chevalet, Renoir, avec un chapeau, et Zola, ses lunettes à la main.**

LAURENT LECAT/AKG-IMAGES



Un compagnon des arts

Ami d'enfance de Paul Cézanne, son camarade de collège, Zola, comme Baudelaire, usa de tout son poids dans la presse pour défendre les peintres alors déprisés : Manet, Monet, Courbet… Il fut aussi un photographe amateur passionné, un étonnant librettiste d'opéra et un personnage récurrent du *Journal* d'Edmond de Goncourt. Son œuvre, riche en détails glanés sur le terrain, a inspiré bien des cinéastes modernes.

Critiquer l'art, en toute amitié

Ami d'enfance de Cézanne, passionné par la peinture, Zola, comme Baudelaire, cherchait à promouvoir ceux qui savaient quitter la tradition pour saisir la « vie moderne ». Il défendit ainsi avec vigueur Manet, Pissarro, Monet, et bien d'autres.

Depuis Balzac, le journalisme est devenu l'une des portes d'entrée dans le monde des lettres. Pour le meilleur, mais le plus souvent pour le pire. Voir *Illusions perdues*. Nouvelle, critique littéraire, chronique théâtrale, compte rendu d'exposition à la main, les auteurs proposent leur copie à qui veut bien la publier. Quant à la critique d'art, elle a l'avantage du prestige qu'elle doit à Diderot, son fondateur. Ses salons ont servi de modèle à Stendhal, Théophile Gautier, Adolphe Thiers, Heinrich Heine, Champfleury, Baudelaire, les Goncourt, Huysmans et d'autres. Parmi eux, Zola, qui écrit dans un article du *Figaro* du 17 janvier 1881 : « Avec Diderot, qui est l'ancêtre de nos positivistes d'aujourd'hui, naissent les méthodes d'observation et d'expérimentation appliquées à la littérature. […] Le panthéiste Rousseau allait devenir le père des romantiques ; tandis que le positiviste Diderot […] est le véritable aïeul des naturalistes, car il a réclamé le premier la vérité exacte au théâtre et dans le roman. » Et dans la peinture.

SE FAIRE CONNAÎTRE ET AUGMENTER SES RENTES

Ayant échoué au baccalauréat, Zola est obligé de gagner sa vie. Depuis 1862, il travaille chez Hachette, d'abord à la fabrication, puis comme rédacteur des annonces publicitaires pour le *Bulletin du libraire et de l'amateur de livres*. Poste stratégique, qui le met en contact avec de nombreux auteurs. Conscient du puissant outil qu'est la presse, il essaie de se faire ouvrir les colonnes des journaux. Parmi les premiers à accueillir sa copie, le *Journal populaire de Lille, L'Écho du Nord,* suivis du *Petit Journal* et du *Salut public, journal de Lyon*. Des titres plutôt hostiles à l'Empire, ce qui fera méchamment dire aux Goncourt plus tard que, si Zola était devenu socialiste, c'est que, accueilli par les seuls journaux de gauche, il avait fini par épouser leurs idées.

Zola est un bourreau de travail. Voici comment il rend compte de ses activités à Antony Valabrègue, ancien condisciple d'Aix-en-Provence, le 6 février 1865 : « Vous ne sauriez croire combien je suis occupé ; j'ai entrepris une telle besogne que je ne sais où donner de la tête : d'abord, j'ai, par jour, dix heures prises à la librairie ; je donne ensuite, toutes les semaines, un article de 100 à 150 lignes au *Petit Journal,* et, tous les quinze jours, un article de 500 à 600 lignes au *Salut public* de Lyon […]. Vous comprenez que je n'écris pas toute cette prose pour les beaux yeux du public ; on me paye l'article 20 francs au *Petit Journal,* et 50 à 60 francs au *Salut public* : de sorte que je me fais environ 200 francs par mois avec ma plume. La question d'argent m'a un peu décidé dans tout ceci ; mais je considère aussi le journalisme comme un levier si puissant que je ne suis pas fâché du tout de pouvoir me produire à jour fixe devant un nombre considérable de lecteurs. […] En ce moment, j'ai un double but, celui de me faire connaître et d'augmenter mes rentes[1]. »

« L'INSOLENTE ROYAUTÉ DES MÉDIOCRES »

La stratégie a été payante. La même année, alors qu'il n'a que 25 ans, il fait son entrée dans le *Dictionnaire universel des contemporains* de Gustave Vapereau, un des répertoires le plus souvent consultés à l'époque. Si, par son travail chez Hachette, Zola a pu acquérir une bonne connaissance des milieux littéraires, c'est par son autre ami aixois, Paul Cézanne, qu'il a été introduit dans le monde de la peinture. À Aix d'abord, où il fréquente l'école municipale gratuite de dessin et fait la connaissance de Jean-Baptiste Chaillan, Achille Emperaire, Joseph-François Villevieille, qu'il retrouve à Paris. Dans la capitale, ensuite, où Cézanne le met en relation avec Frédéric Bazille, Henri Fantin-Latour, Camille Pissarro, Armand Guillaumin. En leur compagnie, il fréquente l'Académie suisse, se rend au Louvre, visite le Salon. Il suit les

> ***L'Œuvre*** **sera le roman de l'art et des artistes, celui de l'échec d'un peintre, dans lequel Cézanne s'est reconnu**

***Un enterrement à Ornans*, de Gustave Courbet. Au Salon de 1850, beaucoup dénoncent « la laideur » des personnages.**

péripéties du Salon des refusés, en 1863, peste contre le conservatisme du jury, se mêle aux discussions entre artistes au café Guerbois. Pendant plusieurs années, Zola participe aux querelles esthétiques qui voient l'émergence d'une nouvelle peinture autour de Manet et des impressionnistes. De nombreux textes, souvent très polémiques, témoignent de son engagement. Dès 1866, il en réunit quelques-uns sous le titre *Mes haines, causeries littéraires et artistiques,* criant son mépris du « troupeau », des « sots », des « nuls » et des « impuissants » et appelant à une révolution dans les arts et les lettres : « Il est temps que les hommes de courage et d'énergie aient leur 93 : l'insolente royauté des médiocres a lassé le monde, les médiocres doivent être jetés en masse à la place de Grève[2]. »

Contemporain de « cet âge où les chemins de fer et le télégraphe électrique nous emportent, chair et esprit, à l'infini et à l'absolu », Zola est persuadé que seul un art nouveau, rejetant les conventions académiques d'un beau idéal et immuable, est capable de rendre compte du monde moderne. Gustave Courbet avait ouvert la voie, mais ce sera Édouard Manet qui incarnera la nouvelle peinture et qui finira par avoir raison des Cabanel, Paul Baudry et autres Amaury-Duval. De même que les paysages des impressionnistes remplaceront la peinture d'histoire à sujet mythologique ou religieux. C'est le combat auquel Zola participe pendant près de vingt ans. Toutefois, malgré l'amitié qui le lie à Cézanne, il n'accompagnera pas ce dernier dans ses ultimes recherches. Après les salons de 1880 et 1881, il renonce à suivre l'actualité. Il transporte alors sa critique d'art dans le roman. Le quatorzième volume des « Rougon-Macquart », *L'Œuvre,* en 1886, sera le roman de l'art et des artistes, celui de l'échec d'un peintre, dans lequel Cézanne s'est reconnu.

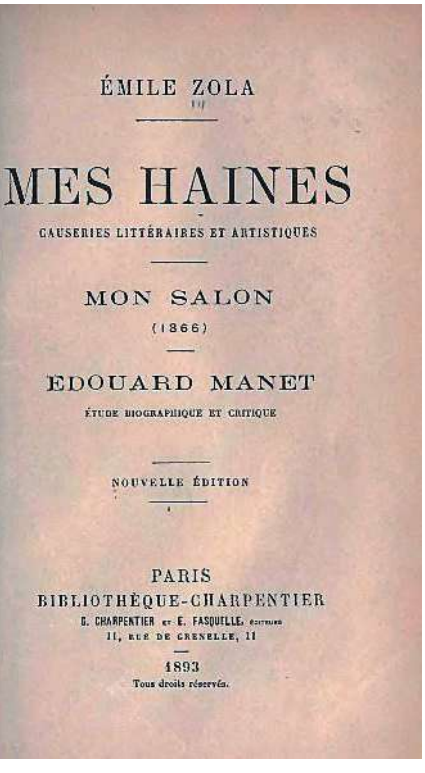
PREMIERS PAS D'UN ROMANTIQUE

Les débuts de Zola critique d'art furent sinueux. Ce n'est pas en naturaliste qu'il a commencé, mais en romantique, qu'il est d'ailleurs resté à certains égards toute sa vie. En littérature, son admiration allait de Musset à Victor Hugo ou encore Michelet, dont Thomas Couture, le maître de Manet, a fait un portrait. Manet s'en souviendra en faisant celui de Zola. Ses peintres préférés s'appelaient Greuze, l'idole de Diderot, et Ary Scheffer, vilipendé par Baudelaire comme un des « singes du sentiment ». À Cézanne, dans une lettre du 25 mars 1860, Zola écrit : « Scheffer, le spiritualiste, me fait penser aux réalistes. Je n'ai jamais bien compris ces messieurs. Je prends le sujet le plus réaliste du monde, une cour de ferme. Du fumier, des canards barbotant dans un ruisseau, un figuier à droite, etc., etc. Voilà un tableau qui semble dénué de toute poésie. Mais qu'il vienne un rayon de soleil qui fasse scintiller la paille jaune d'or, miroiter les flaques d'eau, qui glisse dans les feuilles de l'arbre, s'y brise, en ressorte en gerbes de lumière ; que, de plus, on fasse passer dans le fond une leste fillette, une de ses paysannes de Greuze, jetant du grain à tout son petit monde de volaille : dès ce moment, ce tableau n'aura-t-il pas, lui aussi, sa poésie ? »

Il est une autre préférence que Zola partageait avec Cézanne : Gustave Doré. Fin mai 1861, les deux amis avaient visité le Salon, où, à côté des paysages de Corot et des cerfs de Courbet, ils avaient pu admirer « le grand Gustave Doré ». Deux ans plus tard, Zola rendit compte, dans le *Journal populaire de Lille,* de ses illustrations de *Don Quichotte*. « Comment raconter ce roman dessiné par Gustave Doré ! Il y a dans l'ouvrage cent vingt grandes gravures, toutes intéressantes et qui demanderaient chacune deux pages de commentaire[3]. »

Les goûts et les convictions de Zola évoluèrent très vite. Deux ans plus tard, dans *Le Salut public* du 14 décembre 1865, il critique violemment les illustrations de la Bible dues au même Gustave Doré : « Jamais artiste n'eut moins que lui le souci de la réalité. Il ne voit que ses songes, il vit dans un pays idéal dont il nous rapporte des nains et des géants, des cieux radieux

MUSÉE D'ORSAY


ÉMILE ZOLA

MES HAINES

CAUSERIES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES

MON SALON

(1866)

EDOUARD MANET

ÉTUDE BIOGRAPHIQUE ET CRITIQUE

NOUVELLE ÉDITION

PARIS

BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER

G. CHARPENTIER ET E. FASQUELLE, ÉDITEURS

11, RUE DE GRENELLE, 11

1893

Tous droits réservés.

Les « Causeries littéraires et artistiques » de Zola (1893).

et de larges paysages. Il loge à l'hôtellerie des fées, en pleine contrée des rêves. Notre terre l'inquiète peu : il lui faut les terres infernales et célestes de Dante, le monde fou de don Quichotte, et, aujourd'hui, il voyage en ce pays de Chanaan, rouge de sang humain et blanc des aurores divines. » Gustave Doré est l'un des artistes les plus doués de son époque, mais il devrait consacrer son talent à « l'étude de la nature vraie et puissante, autrement plus grande que ses songes ».

DU PARTI DE LA VÉRITÉ

Dès l'année suivante, Zola reprit ce texte dans *Mes haines*. À travers des comptes rendus de *Germinie Lacerteux,* des frères Goncourt, des *Chansons des rues et des bois,* de Victor Hugo, d'*Un prêtre marié,* de Barbey d'Aurevilly, des cours de Taine aux Beaux-Arts, d'une étude sur Proudhon et Courbet, Zola dessine dans son troisième livre publié le portrait de l'artiste en jeune révolté. Contrairement à Proudhon, qui assigne à l'art une destination sociale, Zola ne voit ainsi en Courbet ni le républicain, ni le socialiste, mais le peintre qui se place face à la nature : « Mon Courbet, à moi, est simplement une personnalité. Le peintre a commencé par imiter les Flamands et certains maîtres de la Renaissance. Mais sa nature se révoltait et il se sentait entraîné par toute sa chair – par toute sa chair, entendez-vous – vers le monde matériel qui l'entourait, les femmes grasses et les hommes puissants, les campagnes plantureuses et largement fécondes. Trapu et vigoureux, il avait l'âpre désir de serrer entre ses bras la nature vraie ; il voulait peindre en pleine viande et en plein terreau. » Le peintre d'*Un enterrement à Ornans* n'obéit à aucun programme, qu'il soit politique, social ou esthétique. « Courbet existe par lui-même, et non par les sujets qu'il a choisis. » Ceux-ci ne sont que le prétexte, qui permet à l'artiste de créer son propre monde. C'est l'acte créateur que Zola admire dans l'œuvre d'art, en accord avec Balzac, Michelet, Hugo. Si bien que Courbet aurait pu peindre des Grecs et des Romains, il les aurait peints selon son « individualité puissante ». De même Baudelaire était-il persuadé que Delacroix aurait pu faire des Grecs et des Romains romantiques, puisqu'il l'était lui-même.

Ce qui compte aux yeux de Zola, c'est la personnalité de l'artiste. Il refuse les étiquettes, quelles qu'elles soient. « Ce serait bien mal me comprendre que de faire de moi un réaliste quand même, un homme enrégimenté dans un parti. Je suis de mon parti, du parti de la vie et de la vérité, voilà tout. J'ai quelque ressemblance avec Diogène, qui cherchait un homme ; moi, en art, je cherche aussi des hommes, des tempéraments nouveaux et puissants », s'exclame-t-il dans un article publié dans *L'Événement,* le 11 mai 1866, « Les réalistes du Salon », repris dans *Mes haines*.

Le 31 janvier 1866, Zola quittait la maison Hachette pour se mettre au service de l'un des hommes de presse les plus agissants de l'époque, Hippolyte de Villemessant. Il venait de fonder un quotidien littéraire, *L'Événement,* qui s'acquit rapidement une réputation dans les milieux intellectuels et artistiques, bien qu'il ne parût que pendant une année. On voit le journal posé sur la table du *Cabaret de la mère Antony,* de Renoir, de 1866, et entre les mains du père de Cézanne, dans le *Portrait* peint la même année par son fils. Zola avait proposé à Villemessant une rubrique régulière, « Les livres d'aujourd'hui et de demain », dans laquelle, de février à novembre 1866, il publia quelque cent vingt-cinq notes, parfois sous le titre « Les livres à lire » ou « Les livres à ne pas lire ». Ses cibles préférées : Sandeau, Feuillet, Cherbuliez, About et d'autres conservateurs littéraires, généralement membres de l'Académie française.

UNE NOUVELLE MANIÈRE

Villemessant offre à Zola ce que ce dernier avait demandé en vain à plusieurs directeurs de presse : d'assurer le compte rendu du Salon. L'institution était de plus en plus contestée, surtout depuis le Salon des refusés, où étaient exposés *Le Bain* de Manet (appelé plus tard *Le Déjeuner sur l'herbe*), mais aussi *La Dame en blanc* de Whistler, ainsi que des tableaux de Pissarro et de Fantin-Latour. L'année suivante, la nouvelle peinture fut mieux traitée. Manet put montrer *L'Homme mort* et *Le Christ mort et les Anges*. Et avec l'*Hommage à Delacroix* de Fantin-Latour, c'est tout le groupe des peintres modernes qui était présent. Mais, deux ans plus tard, ce fut le scandale d'*Olympia,* de Manet, si bien que, pour éviter de nouveaux remous, le jury de 1866 décida de refuser, du même, *Le Joueur de fifre* et *L'Acteur tragique*.

« On n'est pas habitué à voir des traductions aussi simples et aussi sincères de la réalité » (à propos de Manet)

Tout comme Baudelaire, qui souvent parlait dans ses *Salons* de peintres qui n'étaient pas exposés, Zola, dans son *Salon* de 1866, rend un vibrant hommage au talent contesté de Manet. Il commence par épingler le jury, s'en prend nommément à Cabanel, « artiste comblé d'honneur », dont *La Naissance de Vénus* avait été achetée en 1863 par Napoléon III ; à Meissonnier,

WIKISOURCE

autre « peintre en titre de Lilliput, l'artiste homéopathe à doses infinitésimales » ; à Isabey, « un romantique égaré dans notre époque » ; à d'autres encore, dans l'intention de les discréditer tous. Car ils ne comprennent pas ce qu'est « le moment artistique », à savoir la rencontre, dans l'œuvre d'art entre deux éléments, celle « d'un homme, élément variable », avec « la nature, élément fixe ».

Une œuvre est l'expression d'un tempérament, « une sécrétion humaine », une « sécrétion de notre corps, « qui sue la beauté », comme sait le faire Manet, qu'il s'agit de « louer sans restriction », car c'est un des « maîtres de demain ». Et Zola fait un portrait en pied du peintre, le défend contre la réputation de « rapin gouailleur » qui lui est faite, souligne qu'il est marié et mène « l'existence réglée d'un bourgeois », qu'il travaille « avec acharnement », que c'est « un lutteur convaincu » qui « ne tremble pas devant le public ».

Villemessant ayant été inondé de lettres de protestation, Zola fut prié de mettre fin à ses comptes rendus, qui lui valurent, en revanche, la reconnaissance de Manet, ainsi que l'attention d'Arsène Houssaye, ancien directeur de *L'Artiste* et des pages littéraires de *La Presse,* qui venait de fonder une autre de ces innombrables revues éphémères fleurissant à l'époque, la *Revue du XIXe siècle*. Il invita Zola à développer son article sur Manet, ce que l'écrivain accepta de faire pour le numéro du 1er janvier 1867 : « Édouard Manet, une nouvelle manière en peinture ». C'est une petite monographie, consacrée à l'homme d'abord, puis à ses œuvres. Et à l'incompréhension du public. Quelle est l'originalité de Manet ? La simplicité et l'immédiateté. « On n'est pas habitué à voir des traductions aussi simples et aussi sincères de la réalité. […] L'œil n'aperçoit que des teintes plaquées largement. Bientôt, les objets se dessinent et se mettent à leur place ; au bout de quelques secondes, l'ensemble apparaît, vigoureux et solide, et l'on goûte un véritable charme à contempler cette peinture claire et grave, qui rend la nature avec une brutalité douce, si je puis m'exprimer ainsi. » Et de pointer l'influence des gravures japonaises et de leur technique en à-plats.

Renonçant à soumettre ses travaux au jury, Manet, lors de l'Exposition universelle de 1867, fit comme Courbet en 1855 : il organisa sa propre exposition dans un pavillon place de l'Alma. Ce fut l'occasion de reprendre l'article de Zola sous forme de petite brochure, enrichie d'un portrait de Manet par Bracquemond et d'une gravure de Manet d'après l'*Olympia*. Mais le succès n'a pas été au rendez-vous et, contrairement à ce qu'espérait Zola, la brochure n'avait pas mis « le feu aux poudres[4] ».

PORTRAIT DE ZOLA PAR MANET

En remerciement au soutien que lui avait accordé Zola, Manet proposa au jeune écrivain de 27 ans de faire son portrait, qui fut exposé au Salon de 1868 *(voir p. 74)*. Dans son compte rendu, Zola raconte les longues séances de pose pendant lesquelles le peintre, attentif à chaque détail, s'était efforcé de rendre la matérialité des choses. Le tableau a été donné ensuite à Zola et légué à l'État par la veuve de celui-ci. Bien que les titres de livres disposés sur la table ne soient pas lisibles, on devine qu'il s'agit des premières publications de l'auteur, qui n'a pas encore entrepris « Les Rougon-Macquart ». Seule est identifiable la brochure à couverture bleue : elle fait office de signature et réunit à jamais les noms du peintre et de l'écrivain. Représenté dans une pose tout à fait traditionnelle, Zola est en outre entouré d'objets et de gravures qui rappellent autant l'univers du peintre que le sien. Ainsi, le livre qu'il tient en main a été identifié comme étant un des volumes de l'*Histoire des peintres* de Charles Blanc, souvent consultée par Manet. La gravure d'après *Los Borrachos* de Vélasquez et l'estampe japonaise de Kuniaki représentant un lutteur de sumo sont les marqueurs de deux importantes sources d'inspiration du peintre. Quant à l'*Olympia,* dont le regard n'est pas tourné vers le spectateur, comme dans le tableau, mais vers Zola, elle semble remercier celui-ci des combats qu'il a livrés pour elle.

Pendant quelques années, les relations entre le peintre et l'écrivain furent étroites. Tous deux fréquentaient le café Guerbois, un des centres de la vie intellectuelle et artistique de l'époque, 11, grande-rue des Batignolles (l'actuelle avenue de Clichy). Tous deux figurent, avec Renoir, Astruc, Bazille, Monet, dans le tableau de Fantin-Latour, *Un atelier aux Batignolles* (1870, *voir p. 68)*. À la mort de Manet, Zola participa à la veillée funèbre, avec Monet, Fantin-Latour, Stevens, Burty, Antonin Proust. En 1884, il rédigea l'introduction au

***Le Déjeuner sur l'herbe,* d'Édouard Manet, fut exposé au Salon des refusés (1863).**

MUSÉE D'ORSAY

catalogue de la vente des tableaux du maître. Mais lorsque, cinq ans plus tard, fut lancée une souscription pour faire entrer *Olympia* au Louvre, Zola refusa d'y participer. « J'ai assez défendu Manet par la plume, écrit-il à Monet le 23 juillet 1889, pour craindre aujourd'hui le reproche de lui marchander la gloire. Manet ira au Louvre, mais il faut que ce soit de lui-même, en pleine reconnaissance nationale de son talent, et non sous cette forme détournée de cadeau, qui sentira quand même la coterie et la réclame. »

Manet n'était pas le seul peintre que le jeune Zola défendit avec véhémence. Le 12 avril 1867, il fit insérer dans *Le Figaro* une lettre ouverte au directeur du *Nain jaune,* Francis Magnard, pour venger son ami Cézanne des moqueries dont celui-ci avait été l'objet. Le peintre avait envoyé cette année-là deux toiles qui ne suscitèrent que des sarcasmes : *Ivresse* et *Le Grog au vin*. Un obscur folliculaire s'était publiquement gaussé de la trivialité des sujets choisis par le peintre, qui lui rappelaient « une toile représentant deux pieds de cochon en croix » exposée dans un autre contexte. Or, en vertu de quel principe ne les peindrait-on pas ? Si, pour l'instant, Cézanne « n'a pas le moindre pied de cochon dans son bagage », il pourrait néanmoins les peindre aussi bien que « des melons et des carottes ». Ce qui compte, pour un « talent vigoureux et personnel » comme le sien, c'est de rendre la réalité quelle qu'elle soit.

> « Manet ira au Louvre, en pleine reconnaissance nationale de son talent »

***Portrait d'Émile Zola*, par un Édouard Manet reconnaissant (1868).**

MUSÉE D'ORSAY

« DES HOMMES EN TOUTES CHOSES »

Cézanne était un des plus vieux amis de Zola. L'écrivain lui avait dédié, et à J.-B. Baille, son premier roman, *La Confession de Claude*. Et, dans le « Salon de 1866 », il s'était directement adressé à lui : « J'éprouve une joie profonde, mon ami, de m'entretenir seul à seul avec toi. […] Il y a dix ans que nous parlons arts et littérature. […] Nous avons remué des tas effroyables d'idées, nous avons examiné et rejeté tous les systèmes […]. Nous nous sentions perdus au milieu de la foule complaisante et légère. Nous cherchions des hommes en toutes choses, nous voulions dans chaque œuvre, tableau ou poème, trouver un accent personnel. […] Sais-tu que nous étions des révolutionnaires sans le savoir ? »

Quelques années plus tard, Zola saluera Cézanne comme « le plus grand coloriste » du groupe des impressionnistes. Mais, quand il le qualifie de « tempérament de grand peintre qui se débat encore dans des recherches de facture », on sent poindre quelques réserves. Elles concernent l'apparent inachèvement des toiles de Cézanne, si bien que, dans *L'Œuvre,* Claude Lantier sera un peintre génial, mais raté. Un « grand peintre avorté ».

Ce que demande Zola aux peintres, comme aux écrivains, c'est de se saisir sans détour du monde contemporain. D'être ces peintres de la vie moderne dont Baudelaire avait vainement souhaité l'avènement dès ses premiers *Salons*. De

représenter tant la ville que la nature, sans les idéaliser. Ainsi, dans *Mon Salon*, si Zola salue en premier lieu Manet, il fait aussi une place aux « naturalistes », comme Pissarro, aux « actualistes », comme Monet, aux « paysagistes », comme Corot et Jongkind. Des peintres qui, eux aussi, ont su s'affranchir de la tradition, quitte à affronter l'incompréhension du public. « Si Camille Pissarro ne retient pas la foule, laisse hésitant le jury qui le reçoit ou le refuse au hasard, c'est qu'il n'a aucune des petites habiletés de ses confrères. Il est dans l'excellent, dans la recherche âpre du vrai, dans l'insouciance des ficelles du métier. Ses toiles manquent de tout pétard, de toute sauce épicée relevant la nature trop puissante et trop âcre dans sa réalité. » Quant à Monet, « il a sucé le lait de notre âge », il a grandi « dans l'adoration de ce qui l'entoure » : « Il aime les horizons de nos villes, les taches grises et blanches que font les maisons sur le ciel clair ; il aime, dans les rues, les gens qui courent, affairés en paletots ; il aime les champs de courses, les promenades aristocratiques où roule le tapage des voitures ; il aime nos femmes, leur ombrelle, leurs gants, leurs chiffons, jusqu'à leurs faux cheveux et leur poudre de riz, tout ce qui les rend filles de notre civilisation. » Jongkind, enfin, respire « cet amour profond du Paris moderne » : « Il a compris que Paris reste pittoresque jusque dans ses décombres, et il a peint l'église Saint-Médard, avec le coin du nouveau boulevard qu'on ouvrait alors. C'est une perle, une page d'histoire anecdotique. »

La « nouvelle peinture », comme disait Duranty dans sa brochure de 1876, ce groupe qui exposait d'abord chez Nadar, puis chez Durand-Ruel, ceux qu'on désignait bientôt par le sobriquet d'« impressionnistes », était l'équivalent de la nouvelle littérature. Zola les aurait volontiers annexés. Il préférait d'ailleurs les désigner sous le nom de « naturalistes ». S'il les suit moins régulièrement à partir de 1877, c'est qu'il est devenu, avec la publication de *L'Assommoir* cette année-là, le chef de file du naturalisme en littérature et que d'autres critiques avaient pris la relève, comme Mallarmé, Huysmans, Verhaeren, Fénéon. Le combat était gagné, on n'avait plus besoin de lui, d'autant qu'aucune personnalité ne se détachait du groupe qui aurait mérité un engagement particulier.

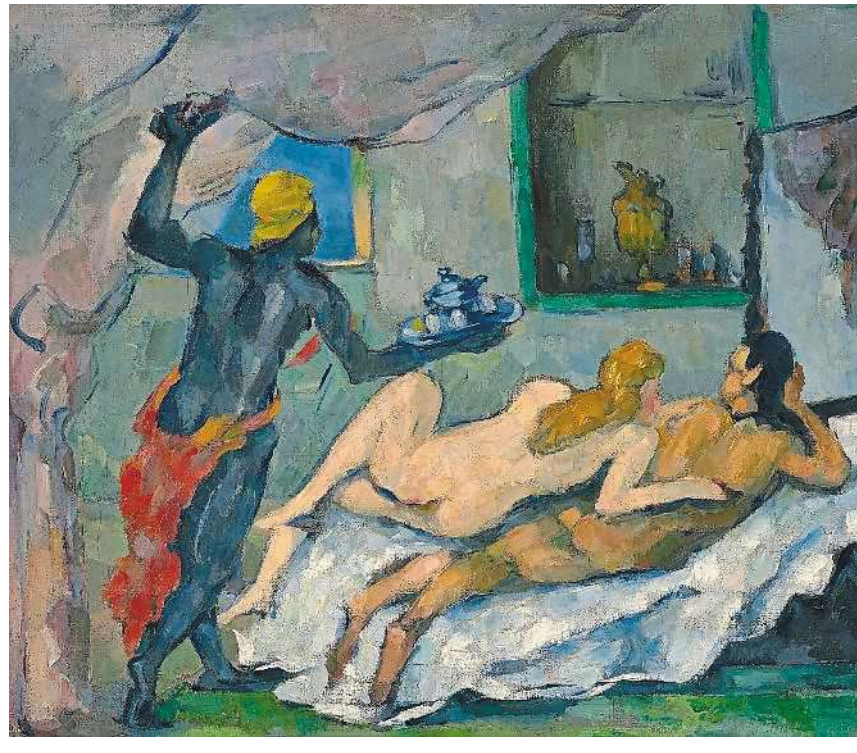
Sortant du Salon de 1896, le dernier dont il a rendu compte, Zola se rappelle les luttes d'antan. Il évoque son entrée à *L'Événement*, sa défense passionnée de Manet. « Oui, trente années se sont passées, et je me suis un peu désintéressé de la peinture. » Mais, n'était-ce pas aussi la peinture qui s'est éloignée des buts qu'il lui avait assignés ? Si l'impressionnisme a bien fait d'éclaircir les palettes, il n'y a désormais plus que des taches blanches. L'abus de la note claire « fait de certaines œuvres des linges décolorés par de longues lessives ». Sans parler du retour de la « peinture d'âme » et de la « peinture d'idées », à la manière de Puvis de Chavannes. Zola a horreur de ce « débordement lamentable de mysticisme », de ce « retour à l'extase des Primitifs ». Mais n'assistait-on pas à un même retour de l'idéalisme en littérature ? La fin du siècle réagissait contre le positivisme triomphant avec un regain de toutes les formes d'irréalisme. Zola appelle cela « la loi d'évolution », toute action trop vive suscitant une réaction. Sans parler du besoin naturel des jeunes artistes de se différencier de leurs aînés.

Robert Kopp

1. Lettre publiée dès 1908 dans *Correspondance, les lettres et les arts,* Émile Zola, Charpentier, reprise dans la *Correspondance de Zola* publiée sous la direction de B. H. Bakker, Presses universitaires de Montréal/Paris, CNRS, 1991.
2. *Mes haines, causeries littéraires et artistiques,* Émile Zola, Achille Faure, 1866. Repris dans *Écrits sur l'art,* Émile Zola, édition de Jean-Pierre Leduc-Adine, Gallimard, 1991.
3. Repris dans *Mes haines,* cité d'après *Écrits sur l'art, ibid.*
4. Lettre à A. Valabrègue, 29 mai 1867, dans *Correspondance.*

L'abus de la note claire « fait de certaines œuvres des linges décolorés par de longues lessives »

***L'Après-midi à Naples*, de Paul Cézanne (v. 1876).**



NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA/CANBERRA

Le romancier glaneur d'images

L'année de ses 48 ans, Zola, alors au faîte de sa gloire, se passionne pour la photographie, en explore les techniques, immortalisant des scènes du quotidien et laissant un corpus de plusieurs milliers de prises de vues.

Zola découvre la photographie en 1888 (l'année où paraît *Le Rêve* et où il rencontre l'amour avec Jeanne) par l'intermédiaire d'un journaliste de *La Gazette des bains de mer de Royan-sur-l'Océan*. Son éditeur, Charpentier, qui avait une maison dans les parages, était aussi un photographe. Passionné par cette nouvelle manière de s'exprimer, Zola acquiert plusieurs appareils photos, cherche de nouvelles techniques, développe lui-même ses clichés, fait des expériences sur de nouveaux papiers, et finit par avoir trois laboratoires, à Medan, à Paris et à Villennes. Dédaignant les monuments, il profite de son séjour en Angleterre pour immortaliser la vie quotidienne : la rue, les maisons, les paysages. Son style photographique doit probablement beaucoup à ce qu'il a appris des peintres, dès sa jeunesse, sur la lumière et les cadrages. Certaines de ses

Le style photographique de Zola doit beaucoup à ce qu'il a appris des peintres sur la lumière et les cadrages

L'écrivain-photographe, vers 1900.

photos, comme celle de Jeanne portant une ombrelle sur la route de Verneuil, évoquent irrésistiblement Claude Monet. Il s'amuse aussi à travailler par séries comme les impressionnistes : le même paysage urbain, sous le même cadrage, à différentes saisons, par temps de soleil, de neige, de pluie… Il se passionne pour la photo intime (portraits des amis, de la famille, de Jeanne) et les portraits de « type » (il fait venir des Gitans à Medan pour les photographier), les petites scènes du quotidien, le pittoresque des métiers, la vie à Medan. Mais Zola s'est aussi intéressé aux sujets d'actualité : l'Exposition de 1900 par exemple, qu'il photographie avec une technique ingénieuse, en utilisant le chemin roulant qui faisait le tour de l'exposition pour réaliser une série complète de clichés qui, mis bout à bout, restituent une vision à 360° de l'exposition.

UNE ŒUVRE CONSIDÉRABLE

Chose surprenante, Zola ne s'est jamais vraiment servi de la photographie pour écrire ses romans. Dans tous les dossiers des « Rougon-Macquart », on ne trouve qu'une photographie, un panorama de Paris, qui a servi pour *Une page d'amour,* mais qui n'est pas de lui. Zola fait des prises de vues et écrit, mais sans construire de relation entre les deux activités. À la différence des Goncourt qui partaient faire des aquarelles à Rome et qui, de retour à Paris, s'en servaient pour écrire un livre sur la ville, Zola est allé à Rome et y a pris beaucoup de photographies, tout en tenant un journal de voyage, mais, tandis que ses notes lui servent ensuite à écrire Rome, ses clichés ne semblent pas avoir joué de rôle particulier dans son écriture romanesque. Zola semblait concevoir la photo comme une activité autonome, indépendante de son travail d'écrivain.

Son œuvre de photographe est considérable. Au total, on estime à environ cinq mille le nombre des plaques qui pourraient avoir été faites par Zola, encore qu'il reste assez difficile, au moins pour un millier d'entre elles, de faire un partage précis entre les prises de vues qu'il a réalisées et celles de ses amis, comme Laborde ou Charpentier, dans le petit groupe de photographes auquel il appartenait et dans lequel on avait pris l'habitude de s'échanger les clichés. Un corpus de l'œuvre photographique a été publié par François Émile-Zola et Massin *(Zola photographe,* Denoël, 1979, rééd. Hoëbeke, 1990).

Pierre-Marc de Biasi

WIKIPEDIA
LEBRECHT MUSIC ARTS/BRIDGEMAN IMAGES

Le Rêve en musique

Contre toute attente et grâce à sa rencontre et à son amitié avec le compositeur Alfred Bruneau, l'écrivain s'est improvisé librettiste de son œuvre.

Il avait longtemps parlé de son mépris pour « l'art des doubles et des triples croches », et rien ne prédisposait Zola à se passionner pour la musique. Pourtant, en mars 1888, quand le compositeur Alfred Bruneau le sollicite pour adapter un de ses romans à l'opéra, Zola tient le pari avec enthousiasme. Bruneau s'adjoint le librettiste Louis Gallet pour tirer un drame lyrique du *Rêve,* et Zola participe à toutes les étapes de la conception : scénario, dialogues versifiés, mise en scène, décors, choix des artistes. Le succès du *Rêve* à l'Opéra-Comique en 1891 amène Zola et Bruneau, devenus amis, à poursuivre leur collaboration avec l'adaptation de *L'Attaque du Moulin,* dont Zola élabore le scénario et écrit quelques passages versifiés. Fin 1893, le romancier devient le librettiste de Bruneau et écrit plusieurs textes lyriques en prose, véritable révolution dans le monde conservateur de l'opéra. *Messidor, L'Ouragan, L'Enfant roi* et *Lazare* sont les grands moments de cette création qui anticipe le retentissant *Pelléas et Mélisande* de Debussy avec lequel le drame lyrique français trouvera en 1902 un nouvel essor. La même année, Zola décède, et Bruneau perd un collaborateur et ami dont il n'aura de cesse de célébrer la mémoire en composant d'autres drames inspirés de son œuvre et en écrivant un livre de souvenirs, *À l'ombre d'un grand cœur.* Après une longue période d'oubli, le couple Bruneau-Zola sort au XXIe siècle du purgatoire et revient sur le devant de la scène. L'Orchestre national de France a repris *Le Rêve* en version de concert le 15 mars 2003, et plusieurs artistes lyriques (Mario Hacquard ou Anne-Marguerite Werster) se sont intéressés à son œuvre.

P.-M. B.

Alfred Bruneau (1857-1934).

DISCOGRAPHIE DE LIVRETS DE ZOLA MIS EN MUSIQUE PAR ALFRED BRUNEAU :

REQUIEM, LAZARE
ORCHESTRE NATIONAL D'ILE-DE-FRANCE, SOUS LA DIRECTION DE JACQUES MERCIER
BMG, 2001.

EXTRAITS DE MESSIDOR, NAIS MICOULIN ET L'ATTAQUE DU MOULIN
ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RHÉNANIE-PALATINAT, SOUS LA DIRECTION DE JAMES LOCKHART
NAXOS PATRIMOINE, 1993

MÉLODIES FRANÇAISES OUBLIÉES
MARIO HACQUARD (BARYTON), ALIENOR, 1997

Les inspirations électives

L'auteur de *L'Assommoir* est une figure du *Journal* de Jules et Edmond de Goncourt (et dans la suite que lui donna le second après la mort du premier). Si une admiration réciproque et des principes esthétiques communs les rapprochaient de Zola, celui-ci n'y est pas toujours bien traité…

« Vraiment, comme emprunts, il va quelquefois bien loin avec moi, l'ami Zola », note Edmond de Goncourt dans son *Journal,* le 5 février 1879. Et de pointer, une fois de plus, les ressemblances entre *L'Assommoir* et *Germinie Lacerteux*[1]. Il en avait relevé bien d'autres : entre *La Confession de Claude* et *Germinie Lacerteux,* entre *L'Assommoir* ou *Nana* et *La Fille Élisa*. « J'ai lu à Zola la promenade de ma fille Élisa battant le quart, et je la retrouve, cette promenade, je ne dirais pas tout à fait plagiée, mais bien certainement inspirée par ma lecture[2]. »

UNE AMITIÉ ENVIEUSE

Tout avait pourtant commencé sous les meilleurs auspices. Zola avait été parmi les premiers à saluer la nouveauté de *Germinie Lacerteux*. De leur côté, les Goncourt suivaient avec sympathie les débuts de leur jeune confrère, se faisaient expliquer le projet des « Rougon-Macquart », se montraient ravis d'avoir enfin un disciple. Mais le succès de celui-ci finissait par les remplir de jalousie, surtout Edmond, après la mort de son frère en 1870. « Zola est triomphant, il remplit le monde, il gagne des charrettes d'argent ; mais tout ce gros bruit et toute cette monnaie ne le font ni gai ni aimable[3]. » Edmond continue pourtant à le voir régulièrement. Leurs échanges se poursuivant aussi à travers leurs œuvres, par préface ou texte critique interposés. Dans *Le Roman expérimental, Le Naturalisme au théâtre, Les Romanciers naturalistes,* Zola assigne aux Goncourt une place de précurseurs, une étape obligée entre Balzac et lui-même. Quant au nom de Zola, il est, avec quelque quatre cents occurrences, celui qui apparaît le plus souvent dans le *Journal,* après celui de Daudet. Edmond participe régulièrement aux fameux « dîners des cinq », qui réunissent au café Riche les « auteurs sifflés », Flaubert, Daudet, Zola, Tourgueniev. Ce qui ne l'empêche pas de remplir son *Journal* de remarques fielleuses. Car tout les opposait, au fond : origine sociale, fortune, tempérament, goûts et, en dépit des apparences, conceptions littéraires. Ils n'appartenaient ni à la même génération ni au même monde.

Les Goncourt sont des Parisiens, qui ont grandi sous la monarchie de Juillet. Des héritiers qui n'ont jamais été obligés de vivre de leurs livres. Zola est un provincial, d'une famille que la mort précoce du père a laissée sans ressources. Si les Goncourt ont une revanche à prendre, c'est tout au plus sur un monde bourgeois, qui refuse de reconnaître leur amour aristocratique de l'art. Zola, lui, s'est fait tout seul, à la force de sa plume. Aux yeux des Goncourt, il sera, une fois le succès venu, un nouveau riche, à tous égards. Lorsque, en 1877, il s'impose grâce à *L'Assommoir* à la tête des écrivains naturalistes, Edmond ironise : « Zola, dans le triomphe, a quelque chose d'un parvenu, arrivé à une fortune inespérée[4]. » On sent le dépit du maître resté dans l'obscurité, face à l'ingratitude de l'élève qui prend toute la lumière.

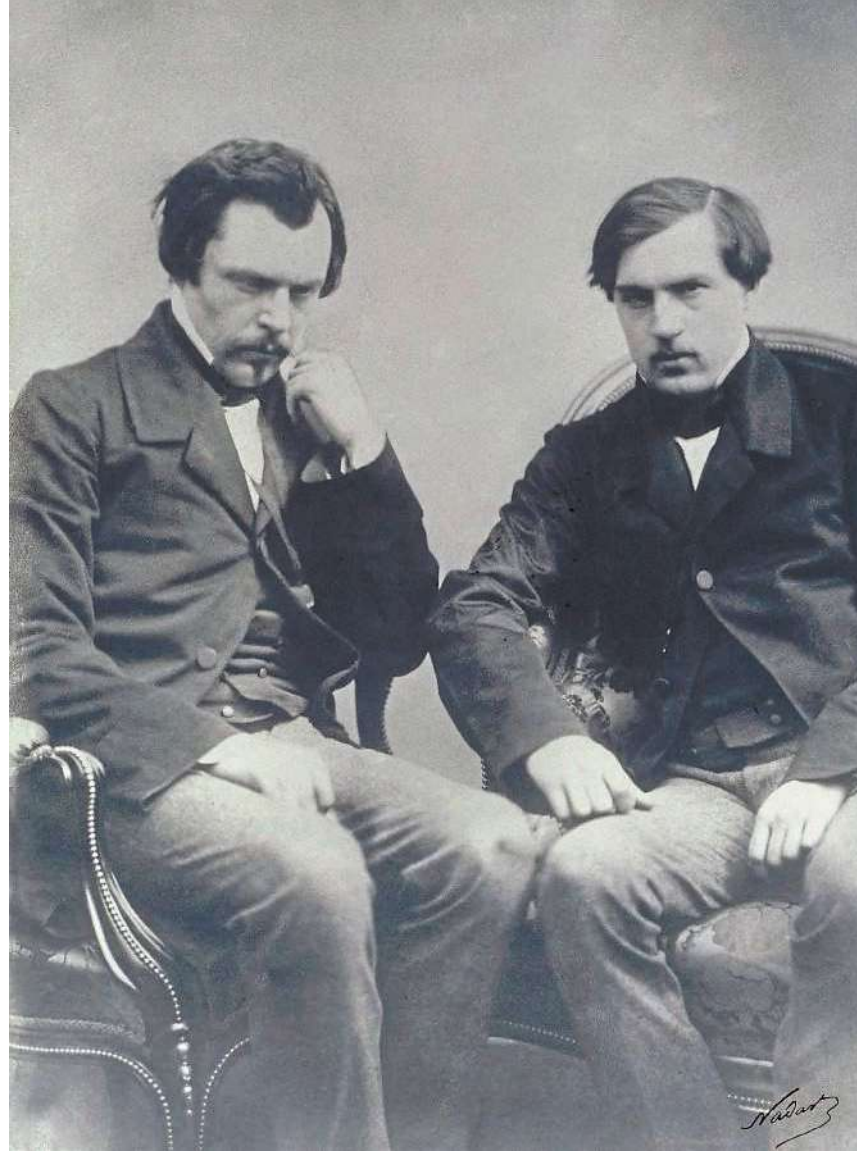
« NOTRE ADMIRATEUR ET NOTRE ÉLÈVE ZOLA »

En septembre 1868, les Goncourt s'installent dans leur maison d'Auteuil, où ils reçoivent trois mois plus tard pour la première fois Zola, qui venait de leur consacrer encore un article, publié dans *Le Gaulois* du 22 septembre. Il y avait pointé l'étonnant contraste introduit par le style des deux frères dans le traitement de sujets répugnants. « Ils ne peuvent fouiller la pourriture sans mettre de gants et sans se parfumer les mains. » C'est qu'ils sont des aristocrates, des « garçons riches et libres », « qui n'ont aucune haine à satisfaire contre le sort », auxquels « il est permis de faire du dilettantisme », de cultiver « un style d'artistes, d'hommes

> « Zola, dans le triomphe, a quelque chose d'un parvenu, arrivé à une fortune inespérée »
> Edmond de Goncourt

qui ont le culte de la forme et l'amour du pittoresque », qui introduisent dans la littérature « les procédés de la peinture », créant ainsi des tableaux « vrais jusqu'à la cruauté, exquis jusqu'à la mièvrerie ».

Les Goncourt venaient de terminer *Madame Gervaisais,* leur sixième et dernier roman écrit à deux. Zola allait leur demander quelques bonnes feuilles pour *Le Gaulois*. Il annoncerait le volume par un article de lancement, avant de lui consacrer un compte rendu, puis d'y revenir dans *Les Romanciers naturalistes*. Difficile d'être plus respectueux. « Nous avons vu à déjeuner notre admirateur et notre élève Zola. C'était la première fois que nous le voyions. Notre première impression fut de voir en lui un normalien crevé, à la fois râblé et chétif, à l'encolure de Sarcey et à teint exsangue et cireux, un fort jeune homme avec des délicatesses et du modelage d'une fine porcelaine dans les traits de la figure, le dessin des paupières, les furieux méplats du nez, les mains. Un peu taillé en toute sa personne comme ses personnages, qu'il fait de deux types contraires, ces figures où il mêle le mâle et le féminin ; et au moral même, laissant échapper une ressemblance avec ses créations d'âmes aux contrastes ambigus. » Zola leur expose longuement ses projets : « Il nous parle de la difficulté de sa vie, du désir et du besoin qu'il aurait d'un éditeur l'achetant pour six ans 30 000 francs, lui assurant chaque année 6 000 francs ; le pain pour lui et sa mère et la faculté de faire *L'Histoire d'une famille,* roman en dix volumes[5]. »



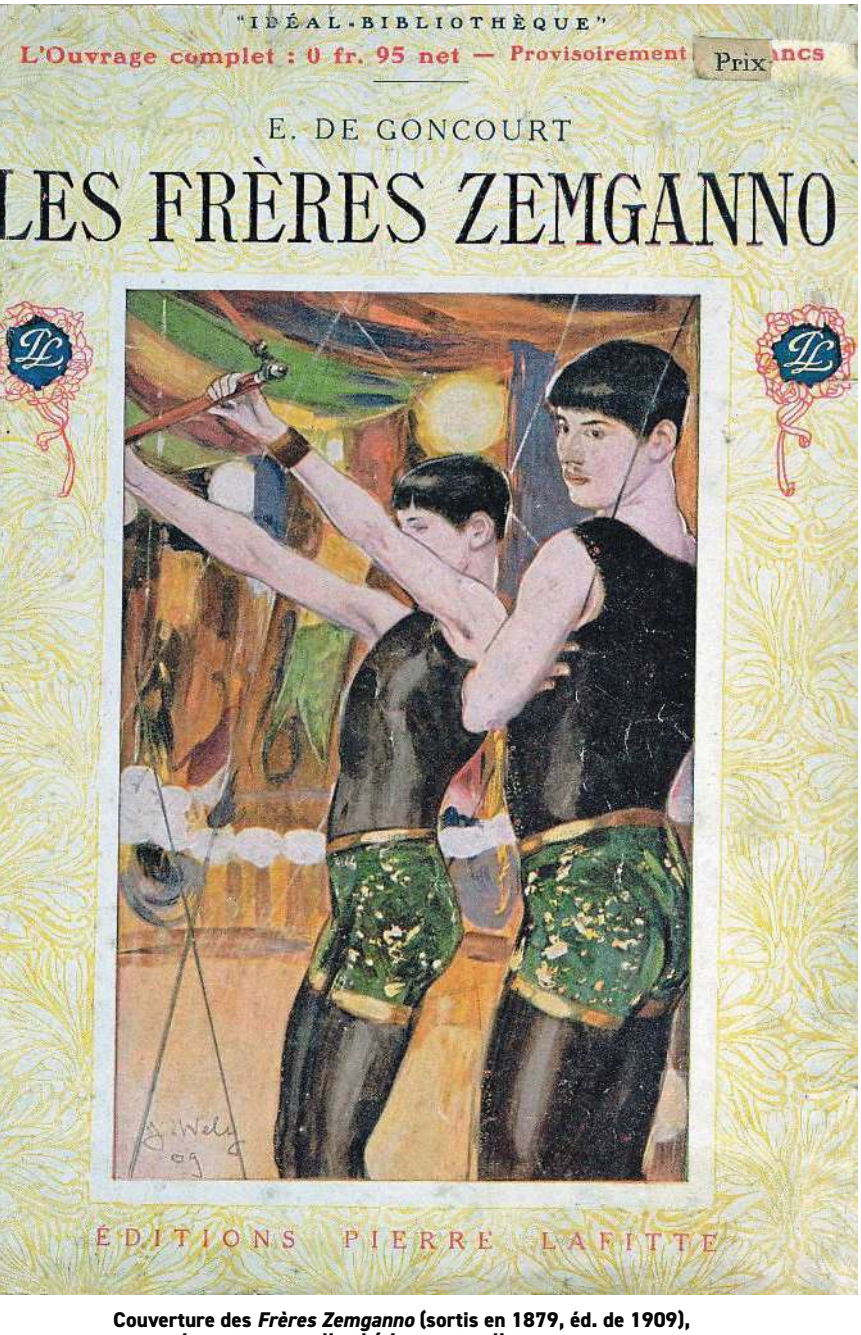
Les frères Goncourt, photographiés par Nadar.

Leur « admirateur » et « élève » n'avait alors que 28 ans, mais à son actif déjà un volume de nouvelles, *Contes à Ninon* (1864), trois romans, *Thérèse Raquin* (1867), *Les Mystères de Marseille* (1867) et *Madeleine Férat* (1868), ainsi que plusieurs douzaines d'articles, pour la plupart fort polémiques, de critique d'art et de critique littéraire. C'est par eux, avant tout, qu'il comptait se faire une place ; il en avait donc réuni les plus importants sous le titre *Mes haines* (1866). L'un des plus importants de ces articles était un compte rendu de *Germinie Lacerteux,* paru d'abord dans le journal lyonnais *Le Salut public,* le 24 février 1865. Les Goncourt en avaient remercié l'auteur d'autant plus chaleureusement qu'il était, avec un autre débutant, Jules Vallès, le seul à manifester son enthousiasme : « Je dois déclarer, dès le début, que tout mon être, mes sens et mon intelligence me portent à admirer l'œuvre excessive et fiévreuse que je vais analyser. […] Mon goût, si l'on veut, est dépravé ; j'aime les ragoûts littéraires fortement épicés, les œuvres de décadence où une sorte de sensibilité maladive remplace la santé plantureuse des époques classiques. Je suis de mon âge. » Et d'analyser le roman des Goncourt comme une nosographie du monde moderne. « Il y a, sans doute, une relation intime entre l'homme moderne, tel que l'a fait une civilisation avancée, et ce roman du ruisseau, aux senteurs âcres et fortes. Cette littérature est un des produits de notre société, qu'un éréthisme nerveux secoue sans cesse. Nous sommes malades de progrès, d'industrie, de science ; nous vivons dans la fièvre, et nous nous plaisons à fouiller les plaies, à descendre toujours plus bas, avides de connaître le cadavre du cœur humain[6]. »

LES GONCOURT SERONT « ÉCRASÉS PAR LA MASSE »

En 1866, Zola essaie, non sans mal, de vivre de sa plume. Il se lance dans la critique d'art et engage son combat pour Manet. Les Goncourt ne semblent pas en prendre note. En revanche, les deux frères ont lu *Thérèse Raquin,* et ils en avisent l'auteur dans une lettre adressée à Zola le 5 février 1868 : « Nous connaissons bien peu d'œuvres aussi étudiées et fouillées, fouillées aussi à fond dans la terrible vérité humaine, en plein cœur du crime. Admirable autopsie du remords ; par toutes ces pages où palpitent des délicatesses

CC0 PARIS MUSÉES/MUSÉE CARNAVALET



Couverture des *Frères Zemganno* (sortis en 1879, éd. de 1909), roman de rupture avec l'esthétique naturaliste.

ARCHIVES CHARMET/BRIDGEMAN IMAGES

frissonnantes, une sorte de terreur nerveuse, nouvelle dans le livre. […] Comme votre étude presque pathologique creuse les lâches épouvantes des deux êtres, leurs changements physiques, leurs variations morales, ce rangement du crime qui finit par faire dans l'épais Laurent, la place au talent. » Et en remerciant leur jeune confrère de son compte rendu de *Germinie Lacerteux*, ils le félicitent en quelque sorte de s'être rangé sous leur bannière…

En décembre de la même année 1868, ils finissent par inviter celui qu'ils considèrent sans doute un peu vite comme leur disciple. Ils le reçoivent à plusieurs reprises, et Edmond continuera à le voir après la mort de son frère : « Zola vient déjeuner chez moi. Il m'entretient d'une série de romans qu'il veut faire, d'une épopée en dix volumes, de l'histoire naturelle et sociale d'une famille, qu'il a l'ambition de tenter, avec l'exposition des tempéraments, des caractères, des vices, des vertus, développés par les milieux, et différenciés, comme les parties d'un jardin, "où il y a de l'ombre ici, du soleil là". Il me dit : après l'analyse des infiniment petits du sentiment, comme cette analyse a été exécutée par Flaubert, dans *Madame Bovary*, après l'analyse des choses artistiques, plastiques, nerveuses, ainsi que vous l'avez faite, après ces œuvres-bijoux, ces volumes ciselés, il n'y a plus de place pour les jeunes ; plus rien à faire ; plus à constituer, à construire un personnage. Ce n'est que par la quantité des volumes, la puissance de la création, qu'on peut parler au public. »

DOCUMENTS « DE PACOTILLE » RAMASSÉS PAR DES TIERS

Dans ses « Notes générales sur la nature de l'œuvre », Zola tient à se démarquer à la fois de Balzac, de Flaubert et des Goncourt. Balzac a fait une œuvre « sociale », il veut faire une œuvre « scientifique ». Flaubert, avec Emma Bovary, a fait « une créature vraie », les Goncourt, avec Germinie Lacerteux, une « créature grandie ». Chez Flaubert « l'analyse est faite à froid, le type se généralise ». Les Goncourt ont « torturé la vérité, le type devient exceptionnel ». « Ma Thérèse et ma Madeleine sont exceptionnelles. Dans les études que je veux faire, je ne puis guère sortir de l'exception. » Alors, pour se distinguer, il faut faire masse. « Tout le monde réussit en ce moment l'analyse de détail ; il faut réagir par la construction solide des masses, des chapitres ; par la logique, la poussée de ces chapitres, se succédant comme des blocs superposés, se mordant l'un l'autre ; par le souffle de passion animant le tout, courant d'un bout à l'autre de l'œuvre. » Il ne faut donc pas découper celle-ci en une infinité de chapitres courts, comme font les Goncourt. « Les Goncourt seront si bien écrasés par la masse (par la longueur des chapitres, l'haleine de passion et la marche logique) qu'on n'osera m'accuser de les imiter[7]. »

Contrairement à Zola, les Goncourt n'ont pas d'imagination. Ne veulent pas en avoir,

puisque leur ambition est d'écrire « les romans les plus historiques » de leur temps, ceux « qui fourniront le plus de faits et de vérités vraies à l'histoire morale de [leur] siècle[8] ». Les frères font des études de cas, représentatifs, certes, des milieux littéraires et artistiques, de la haute et de la moyenne bourgeoisie, du monde des hôpitaux et de celui des bas-fonds d'une grande ville. Zola, en revanche, écrit l'épopée d'une famille à travers plusieurs générations. Il se documente, mais très superficiellement, aux yeux des Goncourt, qui lui reprochent, par exemple, de s'être simplement fait raconter, pour *Son Excellence Eugène Rougon,* la vie de la cour à Compiègne par Flaubert, sans y avoir été lui-même. D'où cette note moqueuse : « Zola, en entrant chez Flaubert, se laisse tomber dans un fauteuil et murmure d'une voix désespérée : "Que ça me donne de mal, ce Compiègne, que ça me donne de mal !" Alors, Zola demande à Flaubert combien il y avait de lustres éclairant la table du dîner, si la causerie faisait beaucoup de bruit, et de qui on causait, et qu'est-ce que disait l'Empereur ? Oui, le voilà cherchant à attraper d'un tiers, dans une conversation à bâtons rompus, la physionomie d'un milieu que seuls peuvent raconter les yeux qui l'auraient vu. Et le romancier, qui a la prétention de faire de l'histoire dans un roman, va vous peindre une grande figure historique d'après ce que voudra bien lui en dire, en dix minutes, un confrère, qui garde le meilleur de ce qu'il sait pour un roman futur[9]… » Ou cet autre coup de griffe : « Déjeuner en tête-à-tête avec Flaubert, ce matin. […] À cinq heures, essoufflé et bedonnant dans un pantalon clair, arrive Zola, qui revient du Grand Prix, où il est allé étudier les courses, pour mettre dans *Nana* un de ces placages à la mode dans les romans d'aujourd'hui[10]. »

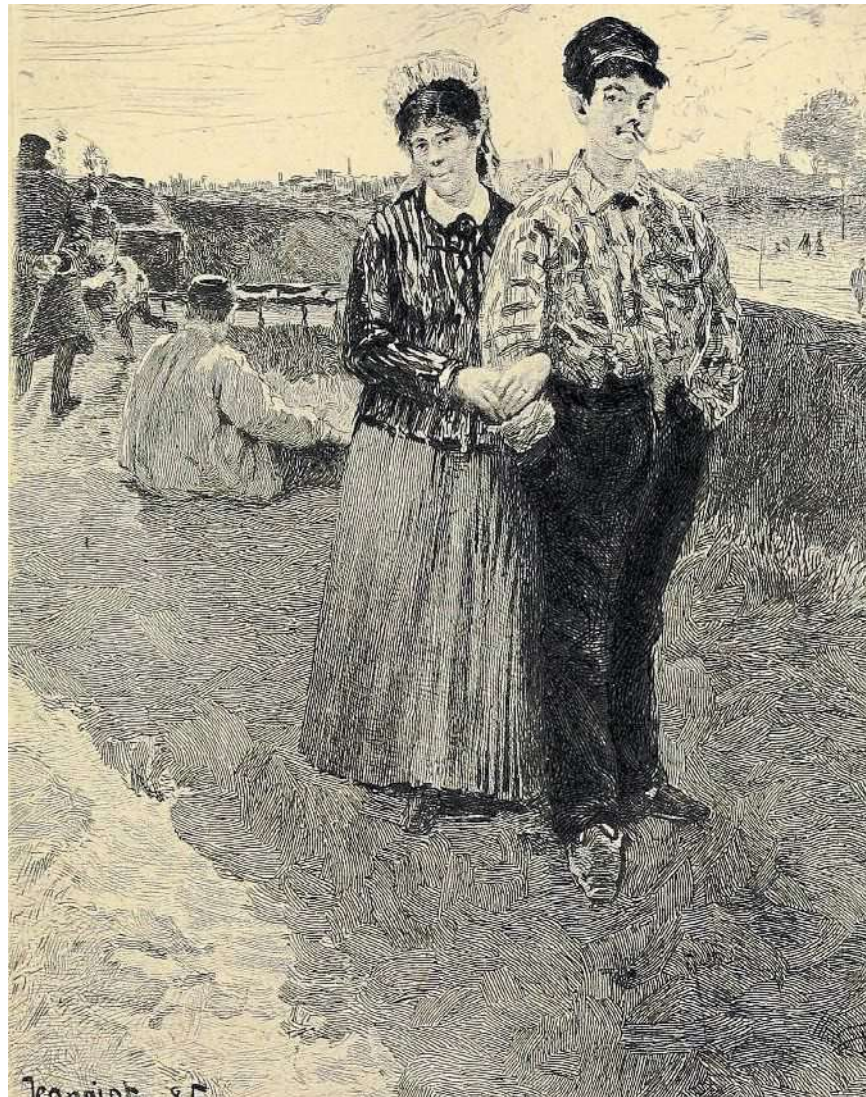
Les Goncourt pensent avoir poussé plus loin le naturalisme que Zola. Un avis que partagent les auteurs du « Manifeste des Cinq », lancé contre le roman *La Terre,* dans *Le Figaro* du 18 août 1887. Cinq jeunes romanciers, Paul Bonnetain, Rosny aîné, Lucien Descaves, Gustave Guiches, Paul Margueritte, se réclamant eux aussi du naturalisme, peu connus encore, mais poussés sans doute par Daudet et les Goncourt dont ils sont proches, s'en prennent alors à la documentation « de pacotille » de Zola, ramassée par des tiers. Mais, surtout, ils lui reprochent de ne pas connaître la femme, vu sa longue continence due à une maladie rénale. « Nous sommes persuadés que *La Terre* n'est pas la défaillance éphémère du grand homme, mais le reliquat de compte d'une série de chutes, l'irrémédiable dépravation morbide d'un chaste. »

On sait que Zola s'est abstenu de répliquer, mais les relations avec Daudet et Goncourt se sont refroidies. Un dîner de réconciliation eut lieu chez Charpentier dès l'année suivante. Contrairement à Goncourt, Zola n'était pas rancunier. En revanche, il avait une soif inextinguible d'honneurs et d'argent. « Comme on lui dit qu'il n'est pas à plaindre, qu'il a fait un assez bon chemin pour un homme qui n'a pas encore ses trente-cinq ans : "Eh bien, voulez-vous que je vous parle, là, du

« Ils ne peuvent fouiller la pourriture sans mettre de gants et sans se parfumer les mains »

Émile Zola à propos des Goncourt et de leur style

Illustration de Pierre Georges Jeanniot pour *Germinie Lacerteux* (parue en 1865).

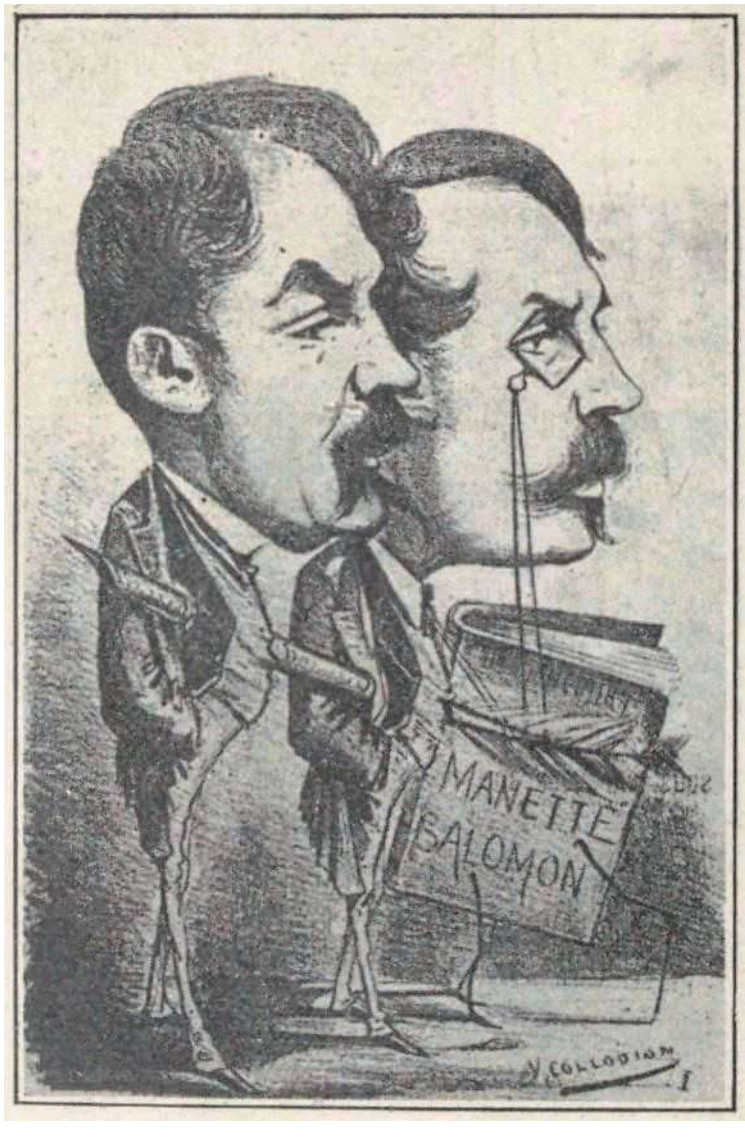


EDITEUR CHARPENTIER

fond du cœur ? s'exclame Zola. Vous me regarderez comme un enfant, mais tant pis ! Je ne serai jamais décoré, je ne serai jamais de l'Académie, je n'aurai jamais une de ces distinctions qui affirment mon talent. Près du public, je serai toujours un paria, oui, un paria !" […] Nous blaguons le réaliste sur ses appétits de distinctions bourgeoises. […] Ce gros garçon, plein de naïveté enfantine, d'exigences de putain gâtée, d'envie légèrement socialiste, continue à nous parler de son travail, de la ponte quotidienne des cent lignes, qu'il s'arrache tous les jours ; de son cénobitisme, de sa vie d'intérieur […]. Au milieu de tout cela, il s'échappe à nous avouer qu'au fond, sa grande satisfaction, sa jouissance est de sentir l'action, la domination qu'il exerce de son humble trou sur Paris de par sa prose ; et il le dit avec un accent mauvais, l'accent de la revanche d'un pauvre diable qui a longtemps mariné dans la misère[11]. »

Et s'il a été poussé dans les bras des socialistes, c'est la faute de l'Empire, qui n'a pas su lui faire une place, qui n'a pas su le récupérer. C'est ce qu'Edmond explique à la princesse Mathilde. « Zola n'avait pas le sou. Il avait une mère, une femme à nourrir. Il n'avait pas d'abord d'opinions politiques. Vous l'auriez eu avec tant d'autres, si on avait voulu. Il n'a trouvé à placer sa copie que dans des journaux démocratiques. Eh bien, en vivant tous les jours avec ces gens, il est devenu démocrate. C'est tout naturel… Ah ! Princesse, vous ne savez pas quel service vous avez rendu aux Tuileries, combien votre salon a désarmé de haines et de colères, quel tampon vous avez été entre le gouvernement et ceux qui tiennent une plume… Mais Flaubert et moi, si vous ne nous aviez pas achetés, pour ainsi dire, avec votre grâce, vos attentions, vos amitiés, nous aurions été, tous deux, des éreinteurs de l'empereur et de l'impératrice[12] ! »

Caricature des frères Goncourt, par Victor Collodion (1868).



WIKIMEDIA COMMONS

« LA FORMULE NATURALISTE EST INDÉPENDANTE DU STYLE »

Ce qui sépare finalement Zola et les Goncourt, c'est leur conception de l'écriture naturaliste. Les Goncourt amassent sur des années une quantité énorme de matériaux qu'ils consignent dans leur *Journal*. C'est le montage des différents éléments qui compte, non pas l'intrigue à laquelle ils pourraient être suspendus. « La composition, la fabulation, l'écriture d'un roman : belle affaire ! Le plus dur, le pénible, c'est le métier d'agent de police et de mouchard qu'il faut faire, pour ramasser – et cela, la plupart du temps, dans des milieux répugnants – la vérité vraie, avec laquelle se compose le roman contemporaine[13]. »

Ce montage est une affaire de style. Edmond s'en explique en s'adressant directement à Zola dans la préface à son livre, *Les Frères Zemganno,* écrit en hommage à Jules. « On peut publier des *Assommoir* et des *Germinie Lacerteux* […], mais […] la grande bataille qui décidera de la victoire du réalisme, du naturalisme, de l'*étude d'après nature* en littérature, ne se livrera pas sur le terrain que les deux auteurs ont choisi. » Ce n'est que lorsque de jeunes écrivains voudront s'employer à peindre « des hommes et des femmes du monde », « des milieux d'éducation et de distinction », que « le classicisme et sa queue seront tués ». Et d'appeler à un « roman réaliste de l'élégance » qui, renonçant à « ce qui est répugnant », décrirait « dans de l'écriture artiste, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon ». Or, un tel roman, qui devait se passer « dans le grand monde, dans le monde le plus quintessencié », les Goncourt en avaient encore conçu le projet, mais la mort de Jules en a empêché l'exécution,

Edmond ne se sentant plus la force de réunir la documentation nécessaire. S'ils avaient commencé par « la canaille », c'est qu'ils avaient affaire à « des créatures simples et peu compliquées ». Mais « le Parisien et la Parisienne de la société, ces civilisés excessifs, dont l'originalité tranchée est faite toute de nuances, toute de demi-teintes, toute de ces riens insaisissables, pareils aux riens coquets et neutres avec lesquels se façonne le caractère d'une toilette distinguée de femme, demandent des années pour qu'on les perce, pour qu'on les sache, pour qu'on les *attrape* – et le romancier du plus grand génie, croyez-le bien, ne les devinera jamais, ces gens de salon, avec les *racontars* d'amis qui vont pour lui à la découverte dans le monde[14] ».

Edmond s'en prenait ainsi directement à la méthode de Zola, qui répliqua par un long développement dans *Le Roman expérimental*. S'il acquiesce à la plupart des affirmations de Goncourt, admettant que ce n'est plus « l'imagination » qui est « la qualité maîtresse du roman », mais « le sens du réel », s'il estime avec lui que le naturalisme doit s'emparer, comme il l'a fait à travers ses nombreux romans, de « la société entière », « depuis le salon jusqu'au bouge », il ne souligne pas moins que le naturalisme « ne consiste pas dans une certaine langue, mais dans la méthode scientifique appliquée aux milieux et aux personnages ». Ce n'est pas l'art qui prime, mais la science, ou ce que Zola considère comme tel. « La formule naturaliste est indépendante du style de l'écrivain, comme elle est indépendante des sujets choisis. Elle n'est […] que la méthode scientifique appliquée dans les lettres. » Et de reprocher aux Goncourt de ne pas toujours rester « dans la rigueur scientifique de l'étude des milieux », de se laisser aller au plaisir de décrire, de jouer avec la langue, d'être heureux « de la plier aux mille difficultés du rendu[15] ». Mais comment expliquer la prédilection des Goncourt pour ce qui est sordide et bas ? « Parce que c'est dans le bas, que dans l'effacement d'une civilisation, se conserve le caractère des choses, des personnes, de la langue, de tout, et qu'un peintre a mille fois plus de chances de faire une œuvre ayant du *style*, d'une fille crottée de la rue Saint-Honoré que d'une lorette de Bréda. Pourquoi encore ? peut-être parce que je suis un littérateur bien né, et que le peuple, la canaille, si vous voulez, a pour moi l'attrait de populations inconnues, et non découvertes, quelque chose de l'*exotique*, que les voyageurs vont chercher, avec mille souffrances dans les pays lointains[16]. »

LES « CONVULSIONS FATALES DE L'ENFANTEMENT D'UN MONDE »

Zola partage avec les Goncourt l'idée de « l'effacement d'une civilisation ». « Je suis l'historien des fièvres de l'époque », « c'est le trouble du moment que je peins ». Mais, ce à quoi il assiste, ce n'est pas à la fin du monde, mais à la fin d'un monde et à la naissance d'un nouveau. « Pour résumer mon œuvre en une phrase : je veux peindre, au début d'un siècle de liberté et de vérité, une famille qui s'élance vers les biens prochains, et qui roule détraquée par son élan lui-même, justement à cause des lueurs troubles du moment, des convulsions fatales de l'enfantement d'un monde[17]. »

Contrairement aux Goncourt, Zola n'est pas un décadent. Certes, il fait la nosographie de la société de son temps, mais il croit au progrès. Et il a beau entretenir son entourage de ses maladies, sujet à la mode à l'époque, à côté de lui, les Goncourt sont des fins de race. Recevant *La Conquête de Plassans*, Edmond sent comme un reproche. « Toi, tu es donc complètement fini[18] ? » Contrairement à Zola, ils n'ont jamais pensé avoir une descendance. Ils pensent, avec Baudelaire, que « le monde va finir ». Il y a jusqu'au succès de Zola qui le suggère : « Il me semble entrevoir dans le succès énorme, gigantesque, sans précédent, de Zola, comme la manifestation de la haine de tout le monde pour le style. » Et de déplorer « une renonciation bien manifeste à l'écriture[19] ». Cela n'a pas empêché Zola de constamment saluer dans de nombreux textes leur rôle de précurseurs, et cela jusque dans l'éloge funèbre qu'il prononça au moment de la mort d'Edmond, le 20 juillet 1896 : « Ils se sont montrés par excellence des initiateurs en tout ce qu'ils ont touché ; ils ont donné particulièrement au roman un sens nouveau, une langue, un frisson d'art et d'humanité, une âme que personne n'y avait mis. Avec Stendhal, avec Balzac, avec Flaubert, ils ont créé le roman moderne. »

Robert Kopp

« Ce gros garçon, plein de naïveté enfantine, d'exigences de putain gâtée, d'envie légèrement socialiste, continue à nous parler de son travail, de la ponte quotidienne des cent lignes, qu'il s'arrache tous les jours »
Edmond de Goncourt à propos de Zola

1. 5 février 1879, dans *Journal*, Jules Edmond de Goncourt, Laffont, « Bouquins », 1989.
2. *Ibid.*, 17 septembre 1876.
3. *Ibid.*, 25 février 1879.
4. *Ibid.*, 19 février 1877.
5. *Ibid.*, 14 décembre 1868.
6. *Mes haines*, Émile Zola, 1866, dans *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, 1966-1970.
7. *Les Rougon-Macquart*, Émile Zola, Laffont, « Bouquins », 2002.
8. *Journal*, *op. cit.*, 14 janvier 1861.
9. *Ibid.*, 7 mars 1875.
10. *Ibid.*, 8 juin 1879.
11. *Ibid.*, 25 janvier 1875.
12. *Ibid.*,, 13 novembre 1874.
13. *Ibid.*, 3 décembre 1871.
14. *Les Frères Zemganno*, Edmond de Goncourt, Charpentier, 1879.
15. *Le Roman expérimental*, Émile Zola, Charpentier, 1881.
16. *Journal*, *op. cit.*, 3 décembre 1871.
17. « Notes générales sur la marche de l'œuvre », dans *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*
18. *Journal*, *op. cit.*, 31 mai 1874.
19. *Ibid.*, 8 mars 1877.

Figures incarnées

Écrivain parmi les plus prisés des cinéastes avec près de cinquante adaptations de ses romans, ainsi que de son « J'accuse », Zola a offert des rôles cultes à d'illustres acteurs. Retour sur quatre moments de grâce du septième art.

JEAN GABIN EN JACQUES LANTIER *LA BÊTE HUMAINE* (JEAN RENOIR, 1938)

Jean Renoir transpose l'action de *La Bête humaine* en pleine montée du nazisme et choisit Jean Gabin pour incarner le mécanicien détraqué Jacques Lantier. Tout en nuances, le colosse donne vie à ce personnage inquiétant. Dans la peau d'un homme rongé par de dangereuses pulsions meurtrières et obsédé par sa locomotive, la *Lison*, qu'il astique frénétiquement, Jean Gabin tient l'un de ses plus beaux rôles. Avec une noirceur absolue, il distille le malaise jusqu'à l'écœurement. À travers lui, Jean Renoir dessine le portrait corrosif d'une humanité bestiale et de son lien maladif aux machines, présupposant les drames du siècle à venir. Un des films les plus emblématiques d'avant-guerre.

SIMONE SIGNORET EN THÉRÈSE RAQUIN *THÉRÈSE RAQUIN* (MICHEL CARNÉ, 1953)

Tout juste un an après le génial *Casque d'Or* de Jean Becker, Simone Signoret trouve le rôle qui va faire décoller sa carrière. En acceptant d'incarner Thérèse Raquin dans le film de Michel Carné, elle se glisse dans la peau de l'un des personnages les plus controversés d'Émile Zola. Sa vie personnelle tumultueuse infuse ce rôle de femme prise au piège, engluée, qui va tout faire pour s'extraire de son existence morose. Avec une authenticité et une justesse saisissantes, elle dessine les contours d'un type de personnage qu'elle incarnera souvent dans sa carrière. Elle devient cette actrice grave, tonitruante, capable de donner à des femmes simples, touchantes et tourmentées un supplément d'âme déchirant.

JANE FONDA EN RENÉE SACCARD *LA CURÉE* (ROGER VADIM, 1966)

Parrain de la Nouvelle Vague, homme à femmes, Roger Vadim se plaisait à confier les premiers rôles de ses films à celles qui partageaient sa vie. Après Brigitte Bardot dans *Et Dieu… créa la femme*, c'est donc Jane Fonda qui tient le rôle titre de son adaptation sulfureuse de *La Curée*, interdite aux moins de 18 ans. À la veille de Mai 68, en pleine libération sexuelle, le réalisateur centre son récit sur la relation entre Renée Saccard et son beau-fils, Maxime, et fait de l'actrice américaine une femme séduisante, magnétique, vénéneuse. Si le film déçoit – le réalisateur se focalise sur un travail visuel sublime mais débarrasse le récit de Zola de toute sa portée sociale –, Jane Fonda rayonne de sensualité et hypnotise le spectateur.

RENAUD EN ÉTIENNE LANTIER *GERMINAL* (CLAUDE BERRI, 1993)

Toute sa vie, Claude Berri fut obsédé par le héros de *Germinal* : « Je crois que dans une autre vie j'aurais pu, j'aurais voulu être Étienne Lantier. » Au moment d'adapter le chef-d'œuvre d'Émile Zola, il ne peut être devant et derrière la caméra. Il décide alors de surprendre tout le monde en choisissant comme premier rôle Renaud – épaulé par un Gérard Depardieu au sommet de son art. Si, à l'époque, son choix fait jaser, il sonne aujourd'hui comme une évidence tant le chanteur engagé excelle et emporte avec lui le spectateur. Le rôle semble taillé sur mesure. Avec une interprétation magistrale, Renaud incarne un Lantier hargneux et habité, prêt à en découdre pour pourfendre un capitalisme sans cœur.

Léonard Desbrières

1938 STUDIO CANAL
LES FILMS MARCEAU COCINOR / MEGA FILM/COLLECTION CHRISTOPHEL
STUDIO CANAL- RENN PRODUCTIONS

PHILIPPE
DELERM

La loi du sang

J'ai lu Zola entre 15 et 20 ans. Je garde le souvenir d'une lecture enflammée, vibrante. Plus tard, il m'est arrivé de reprendre un des volumes des « Rougon-Macquart ». Paradoxalement, et en opposition complète avec mon regard d'adolescent, j'ai trouvé alors les pages de Zola confortables. Certes, il y avait toujours la misère, l'alcoolisme, la colère. Mais confortable, oui, l'univers de Zola, confortable par son extraordinaire unité stylistique. Les descriptions, très travaillées, y sont toujours parfaitement métaphoriques du drame humain qu'elles annoncent ou soulignent. L'ensemble est d'une cohérence qui devient parfois presque étouffante.

Le meilleur exemple est la description du lavoir, près de la rue Neuve de la Goutte-d'Or, au début de *L'Assommoir* : « C'était un immense hangar, à plafond plat, à poutres apparentes, monté sur des piliers de fonte, fermé par de larges fenêtres claires. Un plein jour blafard passait dans la buée chaude suspendue comme un brouillard laiteux. Des fumées montaient de certains coins, s'étalant, noyant les fonds d'un voile bleuâtre. Il pleuvait une humidité lourde, chargée d'une odeur savonneuse, une odeur fade, moite, continue ; et, par moments, des souffles plus forts d'eau de Javel dominaient. Le long des batteries, aux deux côtés de l'allée centrale, il y avait des files de femmes, les bras nus jusqu'aux épaules, le cou nu, les jupes raccourcies montrant des bas de couleur et de gros souliers lacés. Elles tapaient furieusement, riaient, se renversaient pour crier un mot dans le vacarme, se penchaient au fond de leurs baquets, ordurières, brutales, dégingandées, trempées comme par une averse, les chairs rougies et fumantes. » La fabuleuse bagarre poissarde et désespérée qui va voir s'affronter ensuite Gervaise et Virginie est plus qu'en germe dans la description orientée des lieux : elle en est, plus que l'atmosphère, l'incarnation nécessaire, la fatalité sous-jacente, la texture indissociable.

L'UNIVERS DE ZOLA EST CONFORTABLE PAR SON UNITÉ STYLISTIQUE

Avec « Les Rougon-Macquart », Émile Zola propose l'« histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire ». Naturelle et sociale : pour le chef de l'école naturaliste, ces deux adjectifs ne sont nullement antagonistes. Il propose la vérité, étayée par une formidable enquête préalable. Il semble occulter à l'avance, par cette proposition quasi scientifique, la part de l'artiste en lui. Pourtant, pas de doute pour ses lecteurs : la serre voluptueuse et délétère de *La Curée,* les déferlements textiles proposés dans *Au Bonheur des Dames,* les halètements effrayants de la mine de Montsou dans *Germinal,* sont des créations poétiques d'autant plus envoûtantes qu'elles sont censées refléter la réalité des passions et le cours de l'Histoire. Les personnages semblent sourdre à la fois de leur milieu et de leur généalogie, leurs actes et leurs comportements ne sont pas libres, ils obéissent à une nécessité qui fait l'émotion en les rapprochant de l'inexorabilité de la tragédie.

J'ai lu Zola à la fin des années 1960, au début des années 1970. Par sa peinture implacable de la bourgeoisie dominante, par ses engagements politiques, il avait droit à la stature et à la sympathie provoquées par un homme de gauche. Et pourtant, dans le contexte des analyses post-soixante-huitardes, sa pensée n'était plus du tout politiquement correcte. C'est à cause du sang. Non pas le sang versé, si abondant dans *Germinal,* mais le sang intérieur, celui qui coule dans les artères et dans les veines de ses personnages. Il est sans cesse question de ce sang dans Zola, le mot « sang » remplace chez lui le mot « âme ». Au fil des générations, les Rougon-Macquart sont tour à tour portés par l'énergie de leur sang, puis affaiblis par sa dégénérescence. L'humain de Zola ne connaît ni l'absurde ni l'existentiel. Ni camusien ni sartrien, il est dans un élan qu'il ne peut ni choisir ni remettre en cause.

AUDREY SOVIGNET

QUE SAVEZ-VOUS DE ZOLA ?

Trente questions pour réviser votre classique.

1. Le père d'Émile Zola, l'ingénieur François Zola, a laissé son nom à…
☐ a) L'une des premières voies de chemin de fer d'Europe.
☐ b) Un dock du port de Marseille.
☐ c) Un canal à Aix-en-Provence.

2. Quand Zola a-t-il obtenu son baccalauréat ?
☐ a) En août 1859, à la première session.
☐ b) En novembre 1859, à la session de rattrapage.
☐ c) Zola n'a jamais obtenu son bac.

3. Au collège, Zola devint l'ami d'un futur peintre de génie. Il s'agit de :
☐ a) Paul Cézanne.
☐ b) Claude Monet.
☐ c) Édouard Manet.

4. Le naturalisme peut se voir comme une branche du…
☐ a) Romantisme.
☐ b) Symbolisme.
☐ c) Réalisme.

5. Parmi les œuvres pré-« Rougon-Macquart », un texte se distingue par sa qualité et par son esthétique qui augure du reste de l'œuvre. Il s'agit de :
☐ a) *La Fée amoureuse*.
☐ b) *Thérèse Raquin*.
☐ c) *Les Contes à Ninon*.

6. À l'automne 1868, Zola jette sur le papier le plan de ce qui deviendra « Les Rougon-Macquart », sous-évaluant le nombre de romans qu'il écrira. Combien de tomes envisageait-il dans ce fameux brouillon programmatique ?
☐ a) Trois romans.
☐ b) Dix romans.
☐ c) Vingt romans.

7. Qui sont les deux premiers personnages à apparaître dans la série ?
☐ a) Miette et Silvère.
☐ b) Gervaise et Lantier.
☐ c) Renée et Maxime.

8. Dans *La Curée*, Aristide Rougon change son nom pour devenir…
☐ a) Aristide Macquart.
☐ b) Aristide Saccard.
☐ c) Aristide d'Ascard.

9. Plassans, la ville d'où proviennent les Rougon-Macquart, est inspirée de…
☐ a) Aix-en-Provence, où Zola a grandi.
☐ b) Triel-sur-Seine, près de Médan.
☐ c) C'est une ville purement fictive.

10. Lequel de ces auteurs ne fut pas un inspirateur de Zola ?
☐ a) Balzac.
☐ b) Flaubert.
☐ c) Rimbaud.

11. Dans l'un de ses romans, Zola adopta, pour l'ensemble, le parler populaire de ses personnages. Il s'agit de :
☐ a) *L'Assommoir*.
☐ b) *La Bête humaine*.
☐ c) *La Débâcle*.

12. Les livres de Zola suscitèrent souvent de vives réactions. Lors de la publication de *L'Assommoir*, il fut attaqué par…
☐ a) La corporation des cafetiers.
☐ b) La droite, qui l'accusait de se complaire dans l'obscène.
☐ c) La droite, qui l'accusait d'obscénité, et la gauche, qui lui reprochait de noircir le peuple.

13. *La Bête humaine* se finit sur une image frappante, qui montre…
☐ a) Lantier précipitant Pecqueux sous les roues du train.
☐ b) Une locomotive sans conducteur, poursuivant sa course folle.
☐ c) Une locomotive sans conducteur, s'arrêtant toute seule.

14. Parmi les héros zoliens, lequel ou laquelle ne tue personne ?
☐ a) Thérèse Raquin.
☐ b) Édouard Mouret.
☐ c) Le docteur Pascal.

15. Lequel de ces romans a pour héros un religieux ?
☐ a) *La Débâcle*.
☐ b) *Une page d'amour*.
☐ c) *La Conquête de Plassans*.

16. Comment s'appelle le lieu édénique où l'abbé Mouret commet son péché, dans *La Faute de l'abbé Mouret* ?
☐ a) Le Paradou.
☐ b) La Désirade.
☐ c) L'île du Platais.

17. Nana est une prostituée de haute volée. Quel est son vrai nom ?
☐ a) Nathalie Mouret, fille de l'abbé du même nom et de la belle Albine.
☐ b) Anna Coupeau, fille de la Gervaise et du Coupeau de *L'Assommoir*.
☐ c) Nina Lantier, fille du Jacques Lantier et de la Philomène de *La Bête humaine*.

18. Dans *Au Bonheur des Dames*, comment s'appelle le grand magasin où travaille Denise ?
☐ a) La grande braderie.
☐ b) La Samaritaine.
☐ c) Au Bonheur des Dames.

La naissance de Nana-Vénus, dessin de Gill (1879).

19. **Quelle était la profession du premier Macquart, présenté dans *La Fortune des Rougon*?**
☐ a) Braconnier.
☐ b) Usurier.
☐ c) Cafetier.

20. **Comment s'intitule l'essai d'où Zola tira ses théories sur l'hérédité, l'un des socles de la série?**
☐ a) *Héritage et mutation*, par Hugo De Vries.
☐ b) *Le Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle*, par le Dr Prosper Lucas.
☐ c) *Mémoire sur les hybrides du monde végétal*, par Charles Naudin.

21. **Zola était un journaliste prolifique, qui faisait paraître ses articles jusqu'en Russie. Dans quel journal?**
☐ a) *La Pravda*.
☐ b) *Le Messager de l'Europe*.
☐ c) *Kommersant*.

22. **Laquelle de ces professions Zola n'a-t-il pas exercée?**
☐ a) Employé des docks.
☐ b) Attaché de presse.
☐ c) Bibliothécaire.

23. **Zola participait aux « dîners des auteurs sifflés », qui rassemblaient cinq fameux romanciers dont les pièces de théâtre avaient connu l'insuccès. Il s'agissait de….**
☐ a) Zola, Edmond de Goncourt, Flaubert, Daudet, Tourgueniev.
☐ b) Zola, Edmond de Goncourt, Flaubert, Daudet, Paul Alexis.
☐ c) Zola, Edmond de Goncourt, Flaubert, Victorien Sardou, Tourgueniev.

24. **Quelle différence de mœurs distingua longtemps Zola de ses amis des dîners des auteurs sifflés?**
☐ a) Il ne buvait jamais d'alcool.
☐ b) Il ne touchait pas au tabac.
☐ c) Il était alors fidèle à sa femme.

25. **Combien de fois Zola postula-t-il en vain à l'Académie française?**
☐ a) Une fois.
☐ b) Dix fois.
☐ c) Vingt-cinq fois.

26. **Après « Les Rougon-Macquart », Zola s'est attaqué à une nouvelle série. Elle s'intitulait « Les Trois Villes » et commençait par…**
☐ a) *Lourdes*.
☐ b) *Rome*.
☐ c) *Paris*.

27. **Les caricaturistes ont bien maltraité Zola. Quel accessoire emblématique faisaient-ils souvent figurer à ses côtés?**
☐ a) Un poignard.
☐ b) Un Flaubert miniature.
☐ c) Un pot de chambre où trempait une plume.

28. **Quel journal publia le fameux article « J'accuse », où Zola récapitulait l'affaire Dreyfus et prenait fait et cause pour l'accusé?**
☐ a) *L'Aurore*.
☐ b) *Le Figaro*.
☐ c) *L'Événement*.

29. **Cet article valut à Zola un procès, au cours duquel il fut condamné à…**
☐ a) Verser 1 franc symbolique au commandant Esterhazy.
☐ b) Payer 30 000 francs d'amende.
☐ c) Un an de prison et 30 000 francs d'amende.

30. **Comment Zola est-il probablement mort?**
☐ a) Par accident, étouffé par les émanations de sa cheminée bouchée.
☐ b) Assassiné – par un fumiste anti-dreyfusard qui avait bouché la cheminée de sa chambre.
☐ c) Foudroyé par une crise d'apoplexie, comme Flaubert.

Alexis Brocas

Réponses : 1c ; 2c ; 3a ; 4c ; 5b ; 6b ; 7a ; 8b ; 9a ; 10c ; 11a ; 12c ; 13b ; 14c ; 15c ; 16a ; 17b ; 18c ; 19a ; 20b ; 21b ; 22c ; 23a ; 24c ; 25c ; 26a ; 27c ; 28a ; 29c ; 30b.

INTER-FOTO/SAMMLUNG RAUCH/AKG-IMAGES

La Jetée de Deauville, **d'Eugène Boudin (1869).**

ERICH LESSING/AKG-IMAGES

LES ÉCRIVAINS NORMANDS

La crème de la crème

QU'ONT EN COMMUN FLAUBERT, ANNIE ERNAUX, GUY DE MAUPASSANT OU MARGUERITE DURAS ? LA NORMANDIE, BIEN SÛR, SOUVENT RÉSIDENCE SECONDAIRE DES ÉCRIVAINS DU XIX^e SIÈCLE ! L'UN, AMI DE ZOLA, A RACONTÉ SES PETITES VILLES DANS *MADAME BOVARY*, L'AUTRE A EXPLORÉ ROUEN DANS DES ROMANS À LA FOIS AUTOBIOGRAPHIQUES ET RELIÉS AU COLLECTIF, LE TROISIÈME A DÉCRIT LA PAYSANNERIE NORMANDE DANS DES NOUVELLES SOUVENT CRUELLES… QUEL EST LE SECRET DE LA NORMANDIE POUR INSPIRER TANT D'ÉCRIVAINS ? LA RÉPONSE SE TROUVE DANS NOTRE GRAND ENTRETIEN AVEC L'AUTEUR DE POLARS À SUCCÈS MICHEL BUSSI, LUI-MÊME FIDÈLE À CETTE RÉGION.

L'ermite de Croisset

Si l'inspiration de l'auteur de *Madame Bovary* l'a emmené de Carthage à Nogent-sur-Seine, tout est bien parti d'un bureau normand.

S'il est un génie littéraire normand, c'est lui. Dès *Madame Bovary* et sa Yonville fictive, Flaubert a fixé pour toujours la Normandie de son siècle, avec ses bourgs, ses notables et ses affaires de mœurs. Suivront la demeure de Pont-l'Évêque (Calvados) où sert Félicité, la brave domestique d'*Un cœur simple,* la ferme près de Caen où Bouvard et Pécuchet, fuyant la capitale, transformeront la méthode d'expérimentation scientifique en démonstration de farces et attrapes toujours renouvelées. Dans chacun de ces textes un petit monde normand surgit, avec ses enfants parfois vicieux (ce Victor et cette Victorine que Bouvard et Pécuchet tentent d'éduquer à leurs dépens), ses veuves dignes (Mme Aubain, qui emploie Félicité) ou calculatrices (Mme Bordin, qui tente de séduire Bouvard pour obtenir un terrain)…

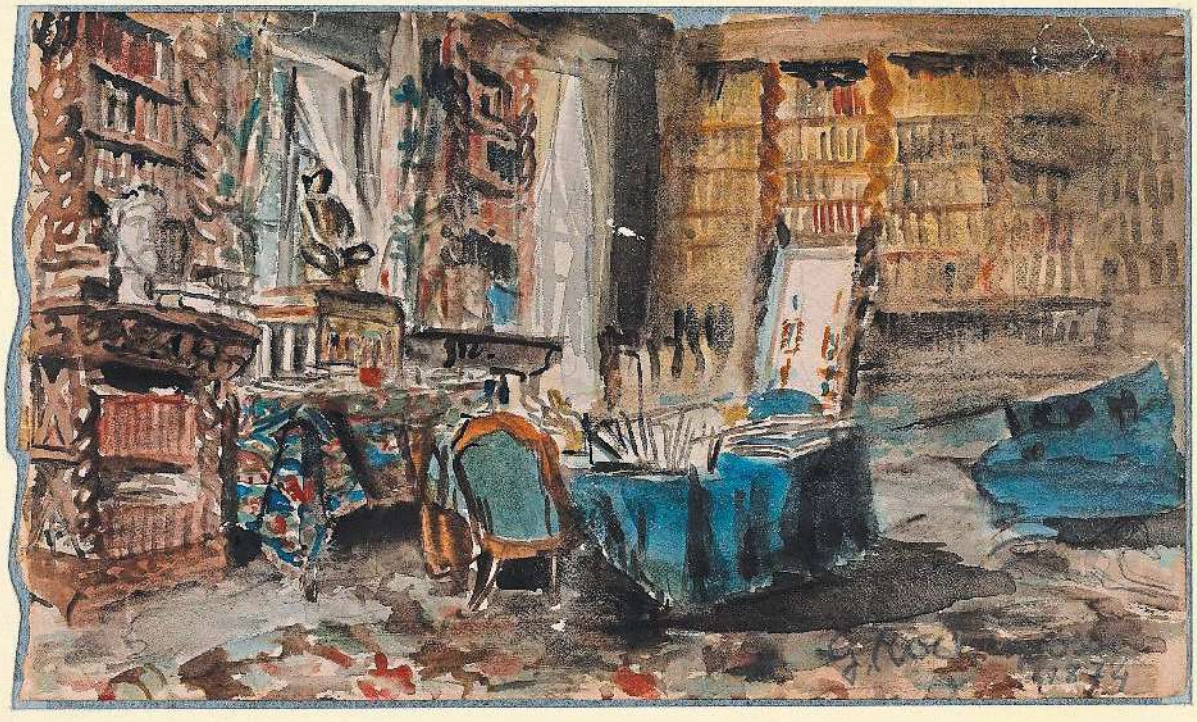
« CE CABINET DU TRAVAIL OBSTINÉ ET SANS TRÊVE »

Il serait absurde de circonscrire Flaubert à la Normandie : son influence dépasse bien sûr les limites de sa région, et son inspiration l'a emmené bien au-delà – à Carthage pour *Salammbô,* à « l'orient de la mer Morte », pour *Hérodias,* jusqu'à Nogent-sur-Seine, pour *L'Éducation sentimentale*. Toutefois, ces chefs-d'œuvre ont surgi d'un bureau normand. Celui-ci se situait à Croisset (Seine-Maritime), au premier étage de la maison familiale de l'écrivain, aujourd'hui détruite (mais le bureau a été reconstitué dans un pavillon survivant). C'est dans cette maison, acquise par son père en 1844 pour servir à la famille de résidence d'été, où Flaubert cohabita longtemps avec sa mère et sa nièce, que celui-ci put appliquer sa conception de la création littéraire. Elle impliquait que l'on s'y consacre entièrement. De là les séances de travail de dix-huit heures, les « marinades », qu'il s'infligeait allongé sur le divan quand l'inspiration peinait à venir, et le surnom d'« ermite de Croisset » que lui donnèrent bientôt ses amis. Il n'était pas usurpé, *confer* le triste épisode où sa maîtresse, la poète Louise Colet, venue en Normandie reprocher à Flaubert son peu d'assiduité, se vit interdire l'entrée de la maison. Commentaire de la mère de Flaubert : « La rage des phrases t'a desséché le cœur. »

> « Quand on a descendu le cercueil dans le caveau, ce cercueil trop grand, un cercueil de géant, n'a jamais pu entrer », raconte Zola, présent aux obsèques de Flaubert

Le 29 octobre 1863, les frères Goncourt ont plus de chance : Flaubert les reçoit dans son fameux cabinet, qu'ils s'empressent de décrire dans leur *Journal* : « Nous voilà dans ce cabinet du travail obstiné et sans trêve […]. Deux fenêtres donnent sur la Seine et laissent voir l'eau et les bateaux qui passent ; trois fenêtres s'ouvrent sur le jardin, où une superbe charmille semble étayer la colline qui monte derrière la maison. Des corps de bibliothèque en bois de chêne, à colonnes torses, placés entre ces dernières fenêtres, se relient à la grande bibliothèque qui fait tout le fond fermé de la pièce. […] À côté, un divan-lit, fait d'un matelas recouvert d'une étoffe turque et chargé de coussins. Au milieu de la pièce, auprès d'une table portant une cassette de l'Inde à dessins coloriés, sur laquelle une idole dorée, est la table de travail, une grande table ronde à tapis vert, où l'écrivain prend l'encre à un encrier qui est un crapaud. » Profitons-en pour rappeler que ce bureau ne se complétait pas d'un « gueuloir » – une pièce particulière où Flaubert aurait vociféré ses textes : le fameux gueuloir n'était pas un lieu, mais une méthode, et le cabinet, l'endroit où elle s'appliquait. Le lendemain, les Goncourt s'intéressent à la maison, avec leur générosité coutumière : « C'est un intérieur assez sévère, très bourgeois et un peu serré. Les feux sont maigres dans les cheminées et les tapis cessent sur le carreau. Il y a l'économie normande jusque dans l'ordinaire largesse provinciale, la nourriture. Point d'autre métal que l'argenterie, qui fait un peu froid, quand on pense qu'on est dans la maison d'un chirurgien, que la soupière est peut-être le paiement d'une jambe coupée et le plat d'argent, d'une ablation

Gustave Flaubert (1821-1880).



Le cabinet de travail de l'écrivain à Croisset, par Georges-Antoine Rochegrosse (1874).

de sein. Cette réserve faite, que je crois plutôt particulière à la race qu'à la maison, l'hospitalité y est cordiale, accueillante et franche. » Ils notent aussi une réflexion éloquente de la mère de Flaubert : « Elle nous disait que, souvent, allant à Rouen, elle le retrouvait, en revenant, à la même place, dans la même pose, presque effrayée de son immobilité. Point de mouvement : il vit dans sa copie et dans son cabinet. Point de cheval, point de canot. »

AU BORD DE LA FAILLITE

Bien sûr, la famille Flaubert n'a pas atterri à Croisset par hasard : elle est issue de la haute bourgeoisie de Rouen, où elle passe ses hivers. Le père de Flaubert, Achille-Cléophas, est un médecin d'exception, chirurgien en chef de l'Hôtel-Dieu de Rouen dès ses 29 ans, à la fois inventeur des consultations gratuites et doté d'une vaste patientèle privée. Flaubert a donc passé toute sa jeunesse en Normandie. À 11 ans, il est entré au Collège royal de Rouen, établissement pour enfants privilégiés dont il détesta les rigueurs, et où il fut un bon élève, sans plus. Il y est devenu l'ami du futur dramaturge Louis Bouilhet – et cette amitié le suivra toute sa vie. C'est aussi sur une plage de Trouville que Flaubert rencontre, à 15 ans, Élisa Schlesinger, 26 ans, mariée – doublement mariée, même, établiront les biographes –, et cet amour impossible se retrouvera dans celui qui relie le Frédéric Moreau de son *Éducation sentimentale* à Mme Arnoux…

L'attachement de Flaubert pour Croisset ne s'est jamais démenti. Il manqua pourtant de perdre la maison. Cela tient aux infortunes de sa nièce, Caroline – il en a été en partie l'artisan. Depuis la mort en couche de sa sœur en 1846, Flaubert s'est occupé de sa nièce comme s'il s'agissait de sa propre fille. Or, en 1864, Flaubert, opposé au mariage pour ses amis et lui, a poussé Caroline à épouser Ernest Commanville, un marchand de bois dont elle n'était pas amoureuse. Le bon parti s'est révélé un piètre investisseur, qui a englouti la fortune de Flaubert. En 1875, Commanville est sur le point de faire faillite. Pour éviter ce déshonneur à sa famille et sans doute surtout par affection pour sa nièce, Flaubert vend la ferme de Deauville, qui constituait sa principale source d'argent, et doit quitter son appartement parisien pour un autre, plus modeste. Il parvient à rester à Croisset, qui appartient à Caroline, mais il y vit désormais chichement.

En 1879, il glisse sur une plaque de verglas et se fracture la jambe. Il est tout juste remis pour la fête de Saint-Polycarpe – du nom de ce saint consterné par son époque auquel Flaubert s'amusait à s'identifier – que lui organisent ses amis bienveillants. Il meurt huit jours plus tard, en 1880, d'une attaque cérébrale. Si les journaux annoncent la mort d'un génie, pas un fonctionnaire de Rouen ne se déplacera à l'église de Canteleu pour sa messe d'enterrement ou pour son inhumation au cimetière monumental de Rouen. Zola, lui, y était et a pu assister à cette scène tragicomique qui aurait sans doute ravi le principal intéressé : « Quand on a descendu le cercueil dans le caveau, ce cercueil trop grand, un cercueil de géant, n'a jamais pu entrer. Pendant plusieurs minutes, les fossoyeurs […] ont travaillé avec de sourds efforts ; mais le cercueil, la tête en bas, ne voulait ni remonter ni descendre davantage, et l'on entendait les cordes crier et le bois se plaindre. » Flaubert enterré, sa nièce et son époux se hâteront de vendre la maison.

Alexis Brocas

ÉTIENNE CARJAT/COLLECTIONS DE LA BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE DE ROUEN - GALLICA

Conteur et croqueur de la vie moderne

Disciple de Flaubert, l'auteur de *Bel-Ami* a souvent pris de front son époque. Son art du récit nous transporte de la petite bourgeoisie des villes aux maisons closes, de la paysannerie normande aux rédactions parisiennes.

Par Jean-Jacques Brochier

Guy de Maupassant est un cas limite de notre littérature. On l'a lu en son temps, on le lit toujours, et il fait partie du fonds culturel commun. Cependant, les « intellectuels » et les « lettrés » ont souvent fait la fine bouche devant lui. Voyez-vous, les contes de filles, les romans d'argent, c'est gros, c'est énorme, mais ça n'a pas le gigantisme qui sauve Balzac. Pourquoi cet ostracisme stupide ? D'abord et surtout, je crois, parce que Maupassant dénonce sur le vif la société de son temps. Flaubert, cet autre grand réaliste, puisait dans les livres. Maupassant dans la vie. La guerre : Maupassant fut le soldat écœuré de la défaite de 1870 et du massacre de la Commune. Les filles : le canotage sur la Seine, lorsque petit employé du ministère de la Marine, ce Normand étouffant dans les villes allait respirer, le dimanche, ou les soirs d'été, sur l'eau. « Les rats et les grenouilles ont tellement de boursicotiers véreux, de noceurs tarés, de vieux viveurs pourris […]. »

Guy de Maupassant, photographié par Nadar (v. 1888).

GALLICA/WIKIPEDIA

HISTOIRES DE « PETITES COMTESSES »

Les paysans normands, Maupassant les a connus dans son enfance. Sa mère, Laure Le Poittevin, la sœur d'Alfred Le Poittevin, si cher à Flaubert, est de Rouen, comme Flaubert encore. Maupassant fait ses études à Yvetot, passe ses vacances à Étretat. Et s'il devient, quelques années plus tard, à Paris, le disciple préféré et le fils adoptif de Flaubert, « le Vieux » (mais il n'est pas son fils naturel, contrairement au bruit qui a couru), c'est bien sûr grâce à l'affection de Flaubert pour Laure, mais aussi par solidarité terrienne, en quelque sorte.

> « Faites-moi voir, par un seul mot, en quoi un cheval de fiacre ne ressemble pas aux cinquante autres qui le suivent et le précèdent »

Enfin les « petites comtesses », ces personnages frivoles du monde parisien, Maupassant les fréquenta dans les salons que ses triomphes lui avaient ouverts. Il les aima peut-être trop, comme Balzac aimait trop ses duchesses légitimistes. Mais la boucle était bouclée : des filles aux marquises, des paysans et des petits

l'habitude de me voir passer à toute heure de la nuit avec ma lanterne à l'avant de mon canot qu'ils viennent me souhaiter le bonsoir. » Mais le canotage, c'est aussi la Grenouillère, cette guinguette bondée où se croisent les petits-bourgeois ridicules, les filles, les maquereaux, les peintres. « On sent là, à pleines narines, toute l'écume du monde, toute la crapulerie distinguée, toute la moisissure de la société parisienne : mélange de calicots, de cabotins, d'infimes journalistes, de gentilshommes en curatelle,

***La Falaise d'Étretat après l'orage*, de Gustave Courbet (1870).**

MUSÉE D'ORSAY/WIKIPEDIA

employés aux ministres et aux banquiers, Maupassant avait fait une « belle carrière », qu'il menait d'ailleurs avec une sagesse ambitieuse et une astuce de chanoine. Les imprudences même sont calculées, et quand Maupassant achète un aérostat et part en expédition avec, il l'appelle « le Horla », comme son dernier conte. Et les journaux parlèrent beaucoup de l'aventure, qui emmena les voyageurs jusqu'à l'embouchure de l'Escaut.

C'est peut-être cela que la critique n'a pas pardonné à Maupassant. D'avoir vu tous ces gens, de les avoir décrits tels qu'ils étaient. Zola, passe encore. Avec ses « Rougon-Macquart », il fait un système littéraire, plus que politique ou moral. Mais, quand Maupassant, dans *Bel-Ami*, raconte minutieusement les opérations financières qui se cachent derrière la conquête de la Tunisie, et si peu de temps après l'évènement, c'est autre chose. En 1955, un ministre refusait encore son visa de censure au film *Bel-Ami* de Louis Daquin, adapté par Roger Vailland et Vladimir Pozner. Maupassant ne se porte pas plus mal, d'ailleurs, de cet ostracisme. Mais les critiques ont la vue basse.

Maupassant n'est pas seulement ce bon géant normand, coureur, rameur infatigable, qui prenait plaisir à exhiber ses biceps et ses bonnes fortunes, à s'esbaudir d'histoires de filles. Il y a aussi, entre autres, le névrosé, qui souffre des yeux – mes yeux grincent, se plaint-il souvent –, qui est hanté par son double. Terrible maladie qui le fait se voir debout devant lui, entrer dans un bureau pour trouver son fantôme assis à sa place dans le fauteuil, croire que l'Autre lui dicte ses contes, critique ses phrases, se moque de lui. Cela s'appelle, en termes médicaux, de l'autoscopie.

CONSEILS DE SPÉCIALISTE

Maupassant dit un jour à Heredia : « Je suis entré dans la littérature par un coup de foudre. J'en sortirai comme un météore. » Ce coup de foudre, ce fut *Boule de Suif*. Mais ce n'était pas le premier texte génial d'un adolescent. C'était le récit d'un homme de 30 ans qui, plusieurs années de suite, quand il n'allait pas canoter, déjeunait chez Flaubert le dimanche et lui montrait ce qu'il avait écrit pendant la semaine. Et Flaubert, pédagogue admirable mais sans faiblesse, n'épargnait guère le débutant. Maupassant l'a rapporté dans la préface de *Pierre et Jean*, et ces conseils que donnait le Vieux : « Pour décrire un feu qui flambe et un arbre dans la plaine, demeurons en face de ce feu et de cet arbre jusqu'à ce qu'ils ne ressemblent plus, pour nous, à aucun autre arbre et à aucun autre feu. C'est de cette façon qu'on devient original. » Ou encore : « Quand vous passez, me disait-il, devant un épicier assis sur sa porte, devant un concierge qui fume sa pipe, devant une station de fiacres, montrez-moi cet épicier et ce concierge, leur pose, toute leur apparence physique contenant aussi, indiquée par l'adresse de l'image, toute leur nature morale, de façon que je ne les confonde avec aucun autre épicier, ou avec aucun autre concierge, et faites-moi voir, par un seul mot, en quoi un cheval de fiacre ne ressemble pas aux cinquante autres qui le suivent et le précèdent. » C'étaient des conseils de spécialiste, et lorsque Maupassant montre les filles de *La Maison Tellier*, aucune ne ressemble à sa voisine ni aux filles d'un autre conte…

La célébrité littéraire de Maupassant éclate avec *Boule de Suif*. On sait comment, un soir, chez Zola, Huysmans proposa de réunir en un volume des nouvelles, déjà écrites ou à écrire, des meilleurs disciples du pontife naturaliste pour s'opposer au chauvinisme bêtifiant qui envahissait la littérature depuis que les Prussiens avaient quitté la France. Ce volume, introduit par un conte de Zola, « L'attaque du moulin », devait s'appeler *L'Invasion comique*. Les naturalistes eurent peur du scandale, et se rabattirent sur le titre proposé par Alexis, *Les Soirées de Médan*. Dès lors, Maupassant est lancé. Il gardera quelque temps sa situation au ministère de l'Instruction publique, où Flaubert, ami du ministre Bardoux, était parvenu à le faire entrer, pour fuir l'étouffant ministère de la Marine, mais il réclame des congés de plus en plus longs, jusqu'au moment où il doit démissionner. Pendant une dizaine d'années, se succèdent à un rythme ininterrompu les contes, les nouvelles, les chroniques et, de plus en plus fréquemment, les romans : *Une vie*, *Bel-Ami*, dont le succès fut éclatant, *Mont-Oriol*, où Maupassant, fort de son expérience de curiste, nous fait assister aux tractations immobilières et aux chassés-croisés sentimentaux qui président à la naissance d'une station thermale, *Fort comme la mort*, *Notre cœur*, etc.

À lire ou à relire Maupassant, on prend conscience de deux choses : d'abord de l'intérêt d'une œuvre presque jamais ennuyeuse, très souvent parfaitement réussie. Ensuite, du bienfait qu'elle peut apporter au roman à une époque où il disparaît devant le galimatias ou l'historiette inexistante. Populisme ou pas, qu'importe ; simplicité mais pas simplification ; Maupassant est arrivé à une perfection rarement retrouvée depuis, mais le plus grand prix qu'on peut encore attacher à son œuvre, c'est qu'on peut la lire dans une perspective qui n'a rien à voir avec l'histoire littéraire. Maupassant ou l'art du roman moderne.

BIOGRAPHIE

Décédé en 2004, **Jean-Jacques Brochier** fut rédacteur en chef du *Magazine littéraire* de 1968 à 2002.

« Regarder la mer c'est regarder le tout »

L'autrice de *La Douleur* et de *L'Amant* a longtemps habité la chambre 105 de l'hôtel des Roches noires de Trouville, à cinq numéros de celle que Proust occupa. C'est peu dire que la présence de la mer comptait à ses yeux.

Construit par l'architecte Alphonse-Nicolas Crépinet entre 1866 et 1868, l'hôtel des Roches noires de Trouville-sur-Mer a été, à la fin du second Empire et pendant les décennies suivantes, un palace fréquenté par les élites européennes : aristocrates, grands bourgeois, hommes d'affaires du monde entier venaient jouir du panorama qu'offrent les terrasses de l'hôtel qu'on surnommait « le roi de la côte Normande ». Lorsque Marguerite Duras y fait l'acquisition d'un appartement le 1er juin 1963, l'hôtel, vendu par appartements, a cessé toute activité depuis quatre ans.

L'INFINI DU NÉANT

Nul hasard dans ce choix : elle était tombée amoureuse de Trouville-sur-Mer depuis le séjour qu'elle y avait fait en 1932 avec son cousin Paul et le souvenir de leurs parties de billard japonais aux Roches noires. C'était surtout un lieu littérairement et symboliquement chargé. L'ombre de Marcel Proust s'y faisait sentir, l'auteur de *La Recherche* fréquenta l'hôtel chaque année entre 1880 et 1913, y occupant l'appartement 110 du premier étage, autrement dit tout près de l'appartement 105, le vaste deux-pièces avec séjour acheté par Marguerite Duras, avec sa petite cuisine et sa « baignoire monumentale, historique[1] ». Marguerite Duras a passé dans « cette espèce de belvédère[2] » tous ses étés jusqu'à sa mort ou presque. Certes, ce n'est plus tout à fait le palace que fréquentait Proust et qu'il a transposé dans la ville imaginaire de Balbec. Les Roches noires ont été modernisées, dotées de l'électricité en 1904, agrandies en 1913, rénovées en 1924 par Robert Mallet-Stevens selon les canons de l'Art déco avec ce fameux grand hall aujourd'hui classé et demeuré à peu près intact.

Tout cela pourrait paraître anecdotique si l'on ne rappelait que ce lieu a été, sinon une source d'inspiration, du moins un endroit propice à la création durassienne. Les Roches noires jouent un rôle essentiel dans son écriture : *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *L'Amant* (1984), *Emily L.* (1987), et dans son cinéma : *La Femme du Gange* (1974), *India Song* (1975) et *Le Camion* (1977). Pendant l'été 1980, elle y fait aussi la rencontre de son ultime compagnon, Yann Andréa. Gravé sur une plaque, cet extrait d'un entretien avec Benoît Jacquot rappelle que le belvédère des Roches noires ouvre sur l'infini du néant où l'on envisage les choses sous l'angle de leur disparition possible : « Regarder la mer c'est regarder le tout. Et regarder le sable, c'est regarder le tout, un tout. C'est à Trouville que j'ai regardé la mer jusqu'au rien. » Cette même mer dont elle disait à Michelle Porte : « J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres, je pensais à ça tout à l'heure. J'ai eu affaire à la mer très jeune dans ma vie, quand ma mère a acheté le barrage, la terre du *Barrage contre le Pacifique*, et que la mer a tout envahi, et qu'on a été ruinés. La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur… Mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours trait à la marée, à l'envahissement par l'eau[3]. »

Jean Montenot

1. *Marguerite Duras* (1992), Yann Andréa Steiner, Folio, 2001.
2. Entretien avec Françoise Faucher, « Autour de l'été », dans *Œuvres complètes*, Bibliothèque de La Pléiade, t. III, 2014.
3. *Les Lieux de Marguerite Duras*, entretiens avec Michelle Porte, Minuit, 1977.

HÉLÈNE BAMBERGER/OPALE.PHOTO

Les années fondatrices

Yvetot, dans ses récits, est le lieu essentiel, la ville de l'enfance, de l'épicerie-café des parents, mais c'est à Rouen, où elle vit de 1958 à 1964, que naît l'écrivaine. Et pas seulement parce qu'elle y écrivit son premier livre.

Le récent livre d'Annie Ernaux, *Le Jeune Homme*, sorti en mai 2022, raconte l'histoire d'amour que vécut l'écrivaine avec un homme de trente ans plus jeune. Un amour comme un retour : « Il habitait Rouen, la ville où j'avais été moi-même étudiante dans les années 1960 et que je n'avais fait que traverser, pendant des années, pour me rendre sur la tombe de mes parents à Y. » La ville normande traverse, elle, son œuvre. L'appartement du jeune homme donne sur l'Hôtel-Dieu : « C'est dans ce lieu que, étudiante, j'avais été transportée une nuit de janvier à cause d'une hémorragie due à un avortement clandestin. Coïncidence mystérieuse ! […] Il était le porteur de la mémoire de mon premier monde. Avec lui je parcourais tous les âges de la vie, ma vie. »

DANS LA HONTE ET LA SOLITUDE

Les six années qu'Annie Ernaux passe à Rouen, de 1958 à 1964, de sa première expérience sexuelle jusqu'au mariage, nourrissent son écriture. Rouen, c'est d'abord une désillusion. Elle arrive d'Yvetot, nimbée de « l'orgueil de ses désirs » – « échapper au regard de sa mère, de l'école, de la ville entière et faire ce qu'elle veut : lire toute la nuit, s'habiller en noir comme Juliette Gréco, fréquenter des cafés d'étudiants et danser à La Cahotte, rue Beauvoisine[1] ». La réalité est différente. En classe de philo, elle ressent encore plus violemment les différences de milieu : « La souffrance sociale que je vivais à Saint-Michel a continué, et s'est même aggravée, c'est ça qui était terrible. Rouen, c'était un lycée bourgeois dans une ville bourgeoise. […] Vous savez, c'est un sentiment de honte le sentiment de classe, de mon temps c'était très diffus, on éprouvait ça de façon solitaire, personnelle[2]. » Sentiment qui guidera toujours sa plume. Quelques semaines auparavant, elle a vécu sa première expérience sexuelle, traumatique, mais qui ne sera pensée comme telle que bien plus tard.

Ce premier amant, moniteur comme elle dans une colonie de vacances, est professeur à Rouen. « Elle est sûre de le retrouver au mois d'octobre, simplement en marchant au hasard des rues[3]. » Elle ne le croisera pas, mais son corps se vide et manifeste le malaise profond qu'elle extirpera bien plus tard dans *Mémoire de fille*. Elle découvre Simone de Beauvoir : « Les expériences sexuelles de l'été précédent avaient fait éclater ce conflit que j'avais vécu sans le comprendre, dans la honte et de la solitude et qui m'avait menée à la boulimie, puis l'anorexie. Au printemps 1959, le texte de Beauvoir, en surgissant dans ma vie, me permettait de "relire" mon adolescence, de me situer en tant que femme. Ce dévoilement de la condition des femmes avait quelque chose d'effrayant mais aussi de profondément libérateur, ouvrant la voie à une prise en main de ma propre vie[4]. »

Avant d'être finalement le lieu de l'émancipation de l'étudiante en lettres, qui y écrit son premier livre (refusé), la ville est le décor de l'une des pages les plus poignantes d'Annie Ernaux : sa quête éperdue d'un médecin qui voudrait bien l'avorter. Dans un extrait inédit de son journal publié dans les « Cahiers de l'Herne », elle note en 2000, revenant dans ces rues familières : « Je m'aperçois que c'est là la grande finalité de mon écriture – je veux redonner la réalité d'hier, faire qu'elle soit aussi forte et "réelle" que celle de maintenant. » Elle continue : « J'avais du mal, hier, à quitter Rouen, lieu d'expériences de mémoire aussi fortes. Par l'écriture, je finis par revoir tous les gens du passé. Ils sortent du néant, comme des ressuscités, et ils ne sont pas vrais. » Les vivants comme les fantômes, tous passés par Rouen.

Aurélie Marcireau

FRANCESCA MANTOVANI/GALLIMARD

1. *Mémoire de fille*, Annie Ernaux, 2016, Folio.
2. Entretien réalisé par Blandine Grosjean pour Rue 89 en décembre 2011.
3. *Mémoire de fille*, *op. cit.*
4. « "Le fil conducteur" qui me lie à Beauvoir », Annie Ernaux, *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 17, 2000-2001.

ENTRETIEN

MICHEL BUSSI

« LA NORMANDIE, C'EST UN RÉSUMÉ DE LA FRANCE »

Habitué des palmarès depuis des années, le romancier et géographe natif de Rouen vit toujours dans la région. Ses récits témoignent de son attachement à celle-ci.

Michel Bussi.

PHILIPPE QUAISSE/PRESSES DE LA CITÉ

Vos premiers romans sont tous situés en Normandie, et les suivants ont presque tous un lien avec elle. Vous y tenez vraiment ?

• **Michel Bussi.** Effectivement, rares sont mes livres où il n'y a pas un clin d'œil. Il faut préciser que j'ai commencé à publier chez un éditeur régional [les éditions PTC, puis les éditions des Falaises]. Aussi, mes quatre premiers romans mentionnent cette région dès le titre, comme tout bon polar régional. Le premier à avoir été publié, *Code Lupin. Un Da Vinci Code normand* [2006], est un road-movie en Seine-Maritime, dans le triangle d'or de Maurice Leblanc (le père d'Arsène Lupin). Ce dernier a quand même fait le tour de la Normandie patrimoniale. Quand mes personnages font leur road-trip, ils voient que tous ces lieux « lupiniens » ont été complètement transformés. *Nymphéas noirs* [2011] ne se passait pas du tout à Giverny, à l'origine. Mais il y a eu au même moment une opération qui s'appelait « Normandie impressionnisme ». Mon éditeur d'alors m'a dit que, si j'avais une histoire où il était question de peinture, ça l'intéresserait… J'en avais une, qui se passait effectivement dans ce milieu de la peinture, et je l'ai transplantée à Giverny sans être vraiment convaincu. Je l'ai finie, je l'ai fait lire à des proches, et je l'ai envoyée à des éditeurs… à Paris ! Le livre est finalement paru aux Presses de la Cité. C'est le dernier de mes quatre romans « normands ». Et c'est à partir de lui que j'ai compris que je n'avais plus besoin de la Normandie.

Quelles sont les caractéristiques régionales qui vous marquent ?

• **M. B.** Ce que j'aime de la Normandie, et je ne pense pas qu'on puisse le dire de toutes les régions, c'est que c'est un résumé de la France. Nous sommes à la fois maritimes et terriens. À la fois très urbains, avec les grosses villes de l'axe de la Seine, et très ruraux. À la fois parisiens, puisque l'Ile-de-France n'est pas loin, et campagnards. Il y a un mélange d'un peu tout, et notamment ce mélange d'histoire très forte, avec des abbayes, des châteaux, des cathédrales. D'un côté, donc, on a cette Normandie bourgeoise, patrimoniale, une sorte de Paris-sur-Mer, avec des résidences secondaires et des hauts lieux touristiques. Et un côté très pauvre, très populaire, notamment à partir du XIXe siècle, avec des usines de textile, d'automobiles, puis des centrales nucléaires, et enfin des raffineries. Nos tours de cathédrales jouxtent nos tours d'usines, et c'est ce mélange-là qui m'a toujours nourri.

Vous semblez plus proche de la Normandie des bocages, des villes portuaires, que de celle des stations balnéaires…

• **M. B.** Oui, mais j'essaie de mêler les deux. J'utilise ces contrastes. C'est lié à ce que j'aime, moi, dans la Normandie, et qui peut servir notamment au polar : le mélange des genres.

Y a-t-il une identité normande ?

• **M. B.** On n'a pas une identité régionale forte : pas de langue régionale, pas de capitale évidente. Beaucoup ont parlé d'une identité normande qui serait essentialiste, c'est-à-dire une identité assez personnelle, individuelle, qui n'a pas de revendications collectives, qui ne passe pas par de grands rassemblements. C'est sans doute lié à l'histoire, car c'est une région de passage, de migration, mais aussi une région trop proche de Paris pour avoir une vraie identité. Je crois à l'idée selon laquelle, par cela, le Normand devient universel. On trouve cette dimension chez plusieurs écrivains normands célèbres – Flaubert, Maupassant, etc. L'exemple parfait, c'est *Madame Bovary.* On raconte la vie d'une fille de ferme qui se marie avec le médecin du village, et cela devient universel. Si cela s'était passé en Bretagne, la dimension régionaliste aurait pesé bien davantage. Un écrivain breton ou un écrivain marseillais écrivent sur des lieux dont les revendications politiques ou linguistiques sont plus fortes. Elles ont une incidence sur ce que l'auteur écrit, mais aussi sur la façon dont le lecteur va lire et interpréter l'histoire. Rouen, ma ville, est coupé en deux par la Seine, avec une rive médiévale, qui est un de plus beaux centres-villes historiques de France, et une rive gauche avec la plus grande concentration d'usines Seveso. Pour un écrivain, c'est inspirant. Voilà pourquoi je n'ai pas l'impression de faire du régionalisme quand je parle de Normandie.

S'il n'y a pas d'identité régionale, quid de la dimension locale ?

• **M. B.** Je disais qu'il n'y a pas d'identité normande au sens global, générique. Mais, si je m'exprime en tant que géographe, je nuancerai en disant qu'il y a beaucoup d'identités locales, ce qui est aussi lié à l'histoire économique et agricole. On a beaucoup de terroirs, de petites vallées. La Normandie, outre la Seine, ce sont essentiellement des petits fleuves qui vont se jeter dans la Manche et qui créent des vallées, souvent des vallées anciennement industrielles, un peu fermées sur elles-mêmes. Une petite identité locale… qui peut être très utile pour un roman !

Avant d'être écrivain, vous étiez géographe, et cela demeure votre spécialité. Comment celle-ci a-t-elle influencé vos fictions ?

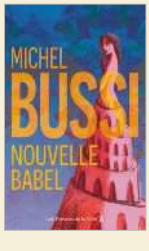
• **M. B.** Il y a des « petites Normandie » dont je suis fier. Par exemple, dans *Ne lâche pas ma main* [2013], qui se déroule à La Réunion, le seul lieu de Normandie cité c'est une aire d'autoroute, l'aire de Josapha, sur l'A13. Celle-ci est la première autoroute de France, elle bouchonne tous les week-ends : elle va de Paris à Caen en passant par Rouen. Dans la réalité, il n'y a sur l'aire de Josapha rien d'autre qu'une pissotière. Mais j'imagine dans le livre que mes personnages y sont passés, qu'ils n'ont pas pu attendre la mer pour faire l'amour, qu'ils le font sur cette aire, et que leur fille est conçue là. Ils l'appelleront Josapha… Dans mes premiers romans, je me suis amusé à donner des éléments sur les lieux de la Normandie. Aujourd'hui, ce n'est plus du tout mon idée. Je prends un lieu de la région pour en tirer une sorte d'universalité. Je ne me dis jamais : « Tiens, qu'est-ce que je pourrais écrire sur la Normandie ? », mais : « Tiens, il y a un lieu en Normandie qui collerait assez bien à ce que je veux écrire. »

Quel est votre regard sur les romans situés dans votre région ?

• **M. B.** Les auteurs liés à la Normandie sont des écrivains qui sont aussi liés à l'invention du romantisme et de la modernité. Tout simplement parce que la Normandie est le lieu de villégiature par excellence, entre 1830 et l'entre-deux-guerres. On n'avait pas encore investi la Méditerranée (trop lointaine) ni la Bretagne, si bien que les peintres, les écrivains, les acteurs, et même les industriels venaient en Normandie : Zola, Hugo, Dumas, les frères Goncourt, et bien d'autres. Hugo a arpenté la Normandie. Mais, comme tous les autres, son regard est celui d'un Parisien venu s'y installer dans une résidence secondaire. Le cas de Maupassant est un peu différent, car il a vraiment dépeint la Normandie, et sous des angles variés. Il a écrit des nouvelles extrêmement fidèles, tout en mélangeant le fantastique et le réalisme sur la pauvreté. Je citerais « La ficelle » [1883] : elle se passe sur un marché à Goderville ; l'intrigue débute sur quelque chose de très réel, puis ça part en vrille. On a gardé une tradition réaliste, en Normandie, qui vient justement de Maupassant, et qu'on retrouve chez Annie Ernaux aujourd'hui, ainsi que dans le polar : de Gaston Leroux à Philippe Huet, en passant par quelques livres de Georges Simenon, de Jérôme Leroy, ou le premier épisode du *Poulpe* écrit par Jean-Bernard Pouy.

Propos recueillis par Hubert Artus

> « D'un côté, on a une Normandie bourgeoise, patrimoniale, une sorte de Paris-sur-Mer, avec des résidences secondaires et des hauts lieux touristiques. Et un côté très pauvre, très populaire, notamment à partir du XIXe siècle, avec des usines de textile, d'automobiles, puis des centrales nucléaires, et enfin des raffineries »



NOUVELLE BABEL
MICHEL BUSSI
446 P., PRESSES DE LA CITÉ, 21,90 €

Les mystères du succès

Que doit le groupe déjanté des années 1970 Au Bonheur des Dames au père du naturalisme français ? La question a le mérite d'être posée.

Sur un riff de guitare vitaminé vient s'écraser une pêche de cymbale musclée ; alors la basse frétillante se lance dans l'arène, rejointe par la batterie dans une cavalcade rock que rien ne semble pouvoir arrêter… Pourtant, un break nous surprend (serait-ce déjà la fin ?), c'est un leurre évidemment ! Le riff reprend de plus belle et une voix maniérée tout enrobée de réverb balance sa punchline, annonçant sa couleur potache…

C'est en 1974 que débarquent les énergumènes d'Au Bonheur des Dames (oui, comme le célèbre roman !) avec un tube déjanté qui caracole en tête des charts : *Oh les filles !* Mais qui aurait pu prédire un tel destin à cette chanson initialement intitulée *Sugaree,* écrite et composée en 1957 de l'autre côté de l'Atlantique ? Sans doute pas son créateur, Marty Robbins, chanteur de country, acteur et animateur américain qui la confie alors au groupe vocal The Jordanaires, anciens choristes d'Elvis. La même année, Dennis Lotis, crooner britannique, la popularise dans un style plus jazzy ; mais ce n'est qu'en 1961 qu'elle arrive dans l'Hexagone. Un certain Claude Moine, plus connu sous le nom d'Eddy Mitchell, lui offre sa première adaptation en français, *Chérie oh chérie,* qu'il enregistre avec ses Chaussettes noires. Un an plus tard, un autre Eddie nommé Vartan, frère de Sylvie, en signe un deuxième jet plus humoristique pour un groupe de minets dont la carrière de rock star ne décollera pas : Les Pingouins. En son sein, Thierry Vincent et Dominique Blanc-Francard, qui deviendront respectivement le directeur artistique et l'ingénieur du son du premier album d'Au Bonheur des Dames, douze ans plus tard…

Lancé comme une plaisanterie, ABDD, comme on surnomme le groupe, est le premier surpris lorsqu'il remporte un tremplin musical ; il enthousiasme tant le public avec son look glam, son ton décalé et théâtral que, très vite, il s'envole. Trois albums, des dizaines de concerts… Après la folie *Oh les filles !,* certains membres du groupe entament même une carrière à la télévision. Mais, derrière le succès de ce groupe, se cache un phénomène… le comedy rock. Dès l'apparition des rock stars dans les années 1950, a fleuri leur versant parodique. L'acteur, musicien, humoriste et publicitaire américain Stan Freberg lança le mouvement avec ses reprises délirantes de Harry Belafonte, d'Elvis Presley et autres Platters. Dans son sillon, s'engouffrèrent comédiens et musiciens du monde entier ; en Grande-Bretagne, The Goons et leur « Goon Show » devinrent monument national. Frank Zappa contribua au mouvement, le tirant vers la satire. Depuis les années 1980, de nombreux groupes sont venus alimenter le mouvement : Dread Zeppellin, Beatallica, Lounge Against the Machine… *Spinal Tap,* un documentaire parodique hilarant de 1984 suivant un groupe fictif de heavy metal en tournée est aujourd'hui encore une référence pour les jeunes rockers. On est bien loin de ce cher Zola, me direz-vous…

Emma Daumas

Le groupe Au Bonheur des Dames, formé en 1972.

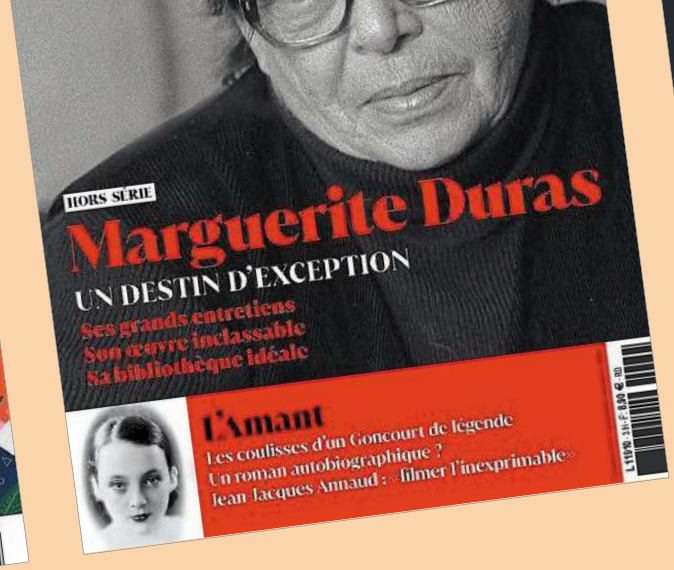
DR

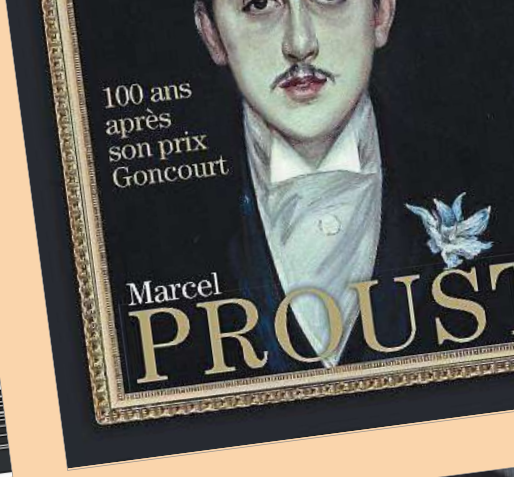
EXTRAIT DES PAROLES *D'OH LES FILLES !*

« Je suis sorti avec Hélène/Dans un café on s'est assis/Quand je lui ai dit que je l'aime/Elle m'a dit qu'elle m'aimait aussi/Le lendemain j'lui téléphone/Elle me dit que tout est fini

Oh, les filles, oh, les filles/Elles me rendent marteau/Oh, les filles, oh, les filles/Moi, je les aime trop

Je suis sorti avec Monique/Au cinéma on est allés/Et au moment le plus tragique/Elle m'a prié de l'embrasser/ Et comme je suis un gars pratique/Je ne me suis pas fait prier [...] »



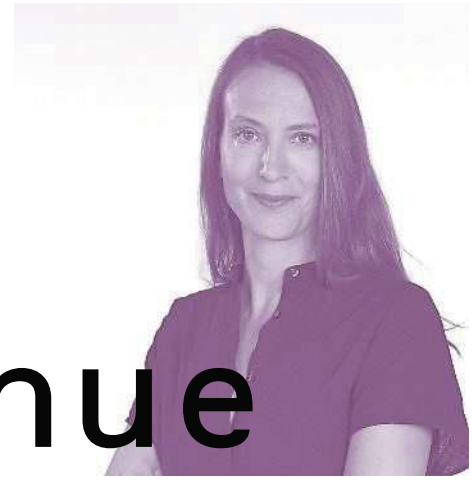


- LES CLASSIQUES DE -

LiRE magazine littéraire

DISPONIBLES SUR

www.lire.fr



Bienvenue au club.

Théâtre, danse,
musique, cinéma,
BD, expos, littérature
et un grand club
de lecture
participatif

DU LUNDI
AU VENDREDI
12H-13H30

Olivia
Gesbert

france culture

L'esprit
d'ouver-
ture.

En partenariat avec

LiRE magazine littéraire

© Radio France/Ch. Abramowitz